BRAVO!

MARÇO 2002 - ANO 5 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

ESPECIAL
CADERNO TRAZ A INÉDITA ARTE BRASILEIRA REUNIDA NO MAM-SP

A Bienal da cidade

Com dois anos de atraso, São Paulo inaugura a 25ª edição de sua maior mostra discutindo a utopia urbana na arte contemporânea

54

BRAVO!
MARÇO 2002 – NÚMERO 54 http://www.bravonline.com.br

Capa: Ilustração de Fêmur. Nesta pág. e na pág. 6, cena da coreografia *Opus Cactus*, do grupo americano Momix

ESPECIAL

Imagens do Brasil
Encartado nesta edição, um suplemento sobre as mostras das coleções Cisneros e Nemirovsky no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

CINEMA

ARTES PLÁSTICAS

TEATRO E DANÇA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TELEVISÃO

MÚSICA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em março: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Orgânico Sintético, coletânea de música eletrônica, pág. 125

Opus Cactus, espetáculo da companhia norte-americana Momix, pág. 72

Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música, livro sobre o compositor, pág. 118

O Jogo do Destino, livro de Nagib Mahfuz, pág. 86

A reedição da obra de John Steinbeck, pág. 80

Come with Us, CD do The Chemical Brothers, pág. 127

Gráfica Crítica 1920-1924, mostra de gravuras de Otto Dix, no Rio, pág. 56

Dreams & Fables – Gluck Italian Arias, CD de Cecilia Bartoli, pág. 110

O Homem Que não Estava lá, filme dos irmãos Coen, pág. 40

25ª Bienal Internacional de São Paulo, pág. 42

NÃO PERCA

O Azul do Filho Morto, livro de Marcelo Mirisola, pág. 93

Cidadão Kane, filme de Orson Welles agora em DVD, pág. 36

Coleções Cisneros e Nemirovsky no MAM-SP, caderno especial

Falcão Negro em Perigo, filme de Ridley Scott, pág. 26

O circuito de exposições *off* Bienal de São Paulo, pág. 64

O Festival de Teatro de Curitiba, pág. 66

INVISTA

Live Trane, CDs de John Coltrane, pág. 126

Lygia Pape, exposição, no Rio, pág. 63

Companhia de Heróis, série de TV, pág. 107

FIQUE DE OLHO

Os programas de entrevistas da TV brasileira, pág. 102

O Fio da Inocência, filme de Atom Egoyan, pág. 39

Mostras de Kurosawa e Roberto Santos na Cinemateca Brasileira, pág. 38

Nau dos Loucos, montagem de Ednaldo Freire, pág. 77

100 Anos... 100 Filmes, série de documentários exibida pelo GNT, pág. 96

Bellini e a Esfinge e a tradição do filme policial brasileiro, pág. 32

FOTOS DIVULGAÇÃO

BRAVO! de fevereiro traz na capa um assunto importante, com tratamento à altura.

Juliana Sampaio
Campinas, SP

Senhora Diretora,

O negro na TV

Sobre a reportagem *Cores Alteradas* (**BRAVO!** nº 53), vamos ser francos. O que mantém o salário de todos os autores de novelas são os patrocínios das empresas que vendem produtos. O papel do negro como consumidor ganhou muita importância nos últimos tempos, assim como gays, mulheres solteiras, etc. A importância econômica do negro na sociedade vem se alterando e a teledramaturgia deve, sim, acompanhar. Se não for por evolução, que seja por pressão. Espero que os nossos autores não resolvam "pedir o boné" por esse motivo. Se o fizerem, que bom. Deixem espaço para aqueles que sabem retratar, com mais honestidade e ousadia, a sociedade para a qual escrevem.

Hélder Santana
via e-mail

Essa discussão, que, aliás, nada tem de nova, pois há muito já se discute "o que fazer para garantir os direitos de nossas minorias", às vezes toma proporções dignas de uma telenovela do Aguinaldo Silva. As garantias, enquanto cidadão, a que o negro brasileiro tem direito não passam necessariamente por uma lei como essa. É hora de nossos direitos serem conquistas e não concessões. Os negros brasileiros precisam, sim, de muito mais espaço, mas esse espaço terá de ser conquistado, assim como as mulheres há mais de meio século vêm fazendo, assim como os gays, mais acentuadamente a partir da década de 90, vêm fazendo. Não sou contra leis. Elas legitimam nossas garantias como cidadão. Só que leis precisam ser fomentadas na base, senão corre-se o risco de o castelo de areia desmoronar. Não se acaba com uma sociedade branca, heterossexual, cristã e machista com uma decisão governamental.

Jamil Cabral Sierra
Cascavel, PR

Teatro

A obra de Plínio Marcos, tal qual a de Ionesco, discute o absurdo da condição humana numa sociedade contemporânea corrompida e abjeta. Louvo o texto do jornalista Jefferson Del Rios (*Sem Deus e Sem Godot*, **BRAVO!** nº 53) sobre a essência do teatro de Plínio Marcos, que parece, finalmente, ter conquistado o reconhecimento da crítica.

Paulo Jorge Dumaresq
via e-mail

Livros

Admirável iniciativa da Editora Objetiva a de publicar *A Montanha da Alma*, de Gao Xingjian, e mais que oportuno o destaque dado pela **BRAVO!** nº 52 ao lançamento, com a bela crítica de Luciano Trigo (*A Geografia do Homem*). É um livro que se pode folhear sem rumo, tal como o autor nessa imensa China que ele procura redescobrir. A não-linearidade discursiva, justamente apontada por Luciano Trigo, é de fato acentuada pela alternância dos capítulos na primeira pessoa com os na segunda. A poética simbólica da viagem iniciática, muito bem sublinhada por Trigo, não impede também apaixonantes momentos documentais sobre esse país. Mas, para mim, a essência do livro é a observação e as múltiplas encenações da aproximação do homem da mulher, esse eterno jogo, que em nenhuma circunstância deixa de carregar um violento ou latente impulso sexual e que, talvez, seja a nossa meta infinita, de nós, homens, e de vocês, mulheres. Essas páginas constam para mim entre as mais apaixonantes do romance, e fico surpreso que Trigo nem as mencione, deduzindo que ele as coloque num plano anedótico. Pois se Xingjian sabe ser cru quando retrata a violência do sexo, é no metafórico ou, mais ainda, no silêncio que ele eleva a sensualidade/sexualidade ao sublime. E não me venham com orientalismo, pois nesses momentos é que o autor toca na universalidade da condição humana.

Didier Guigue
João Pessoa, PB

Ensaio

São de estarrecer qualquer amante de literatura e/ou estudioso sério de literatura inglesa a leviandade e a superficialidade com que o sr. Sérgio Augusto de Andrade analisa a obra de Virginia Woolf (*Virginia Woolf e o Medo*, **BRAVO!** nº 52). O fato de Woolf ter se revelado frígida levou o autor a menosprezar toda a sua obra, colocando num mesmo patamar o romance de estréia da autora (*The Voyage Out*), suas obras-primas (*Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *The Waves*), suas "biografias" (*Orlando* e *Flush*), parte de sua produção crítica (*Books and Portraits* e *Granite and Rainbow*) e um de seus panfletos feministas (*A Room of One's Own*). A atitude preconceituosa leva-o a cometer uma série de equívocos. Em primeiro lugar, Virginia Woolf não se tornou uma celebridade pelos "ardis engenhosos de Bloomsbury". O grupo, que não se caracterizou por uma estética comum, apenas reunia amigos, intelectuais e artistas. Alguns deles eram pessoas de grande talento e vieram a se destacar — T. S. Eliot, E. M. Forster, V. Woolf; Lytton Strachey, Leonard Woolf, Maynard Keynes. Em segundo lugar, rotular toda a ficção de Woolf de convencional é uma simplificação inaceitável. Ela iniciou sua carreira romanesca com uma narrativa bastante convencional e a ela retornou em *The Years*, mas suas grandes obras foram revolucionárias. Se tivesse pesquisado mais, o sr. Sérgio Augusto de Andrade saberia, por exemplo, que V. Woolf não se orgulhava de sua frigidez. Saberia também que seus relacionamentos homossexuais permanecem um enigma quanto à satisfação que lhe proporcionaram. Saberia ainda que ela vacilava entre a autoconfiança e a dúvida quanto à qualidade de seu trabalho. E mais, que a atividade artística e a percepção crítica nela conflitavam a ponto de ameaçar sua saúde física e mental. A ausência de sexo em sua obra é amplamente compensada por uma extrema sensibilidade, conhecimento da alma humana e beleza estética.

Bernadete Pasold
via e-mail

Baseado apenas numa carta da autora sobre sua noite de núpcias, Sérgio Augusto de Andrade condena Virginia Woolf à frigidez pelo resto da vida (*Virginia Woolf e o Medo*). Em seu artigo, chama-a de fria sexualmente pelo menos sete vezes. E não menciona uma única vez a homossexualidade da escritora nem seu longo e rumoroso romance com Vita Sackville West. *Mrs. Dalloway* é um mergulho sensível no mundo interno de uma mulher. *O Farol* é uma história elíptica e fascinante. *Orlando*, uma inteligente e intrincada reflexão sobre o masculino x feminino. Na busca de seus 15 minutos de fama, Sérgio Augusto de Andrade tenta enlamear vida e obra de uma autora cujo texto denso e poético tem feito as delícias (e angústias) de milhares de leitores durante décadas. No mesmo número, há um excelente artigo sobre grafites de Marco Frenette (*Spray na Tradição*). Textos assim justificam uma edição.

Elias Fajardo
via e-mail

Chet Baker

Tenho 25 anos e há dez, quando descobri e me apaixonei pela arte de Chet Baker, esperava por uma matéria tão competente como a de Irineu Guerrini Jr. (*A Dor e a Delícia de Chet*, **BRAVO!** nº 52). Parabéns a Regina Porto pelo emocionante artigo (*Um Toque Vertiginoso*) que resume como a uma conturbada existência se opunham uma voz e um toque marcados pela doçura e pelo lirismo, incomparáveis até hoje.

Willian P. dos Santos
via e-mail

Esclarecimento

O título em português do filme mais recente de Jean-Luc Godard foi alterado pela distribuidora depois do fechamento da edição 53 de **BRAVO!**. Em vez de *O Amor segundo Godard*, como foi publicado, ele passou a se chamar *Elogio ao Amor*.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Editora-assistente: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaborador:* Artur Voltolini
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa Internacional:* Valéria Mendonça. *Arquivo:* Iza Aires

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Suporte Técnico: Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Pavlova, Aimar Labaki, Angélica de Moraes, Anna Maria Kieffer, Caco Galhardo, Cynthia Gusmão, Fêmur, Fernando Eichenberg (Paris), Fernando Marques, Fernando Monteiro, Ferreira Gullar, Gustavo Ioschpe, Henk Nieman, Helton Ribeiro, Herman Fuchs, Hugo Estenssoro (Londres), Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, José Castello, Julio de Paula, Katia Canton, Leonor Amarante, Luciano Pires, Luciano Trigo, Luís Antônio Giron, Luís Augusto Fischer, Luiz Fernando Bueno Filho, Marco Frenette, Moacyr Scliar, Nelson Hoineff, Paula Alzugaray, Paulo Reis, Pedro Köhler, Rafael Vogt Maia Rosa, Renato Janine Ribeiro, Ricardo Calil, Safa A.A.C. Jubran, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Sônia Salzstein, Teixeira Coelho, Tomaz Klötzel, Yara Caznók

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente: Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*). *Executivos de Negócios:* Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 0++/41/21/318-8261 – Fax: 0++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br), ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Gerente: Luiz Fernandes Silva
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*).

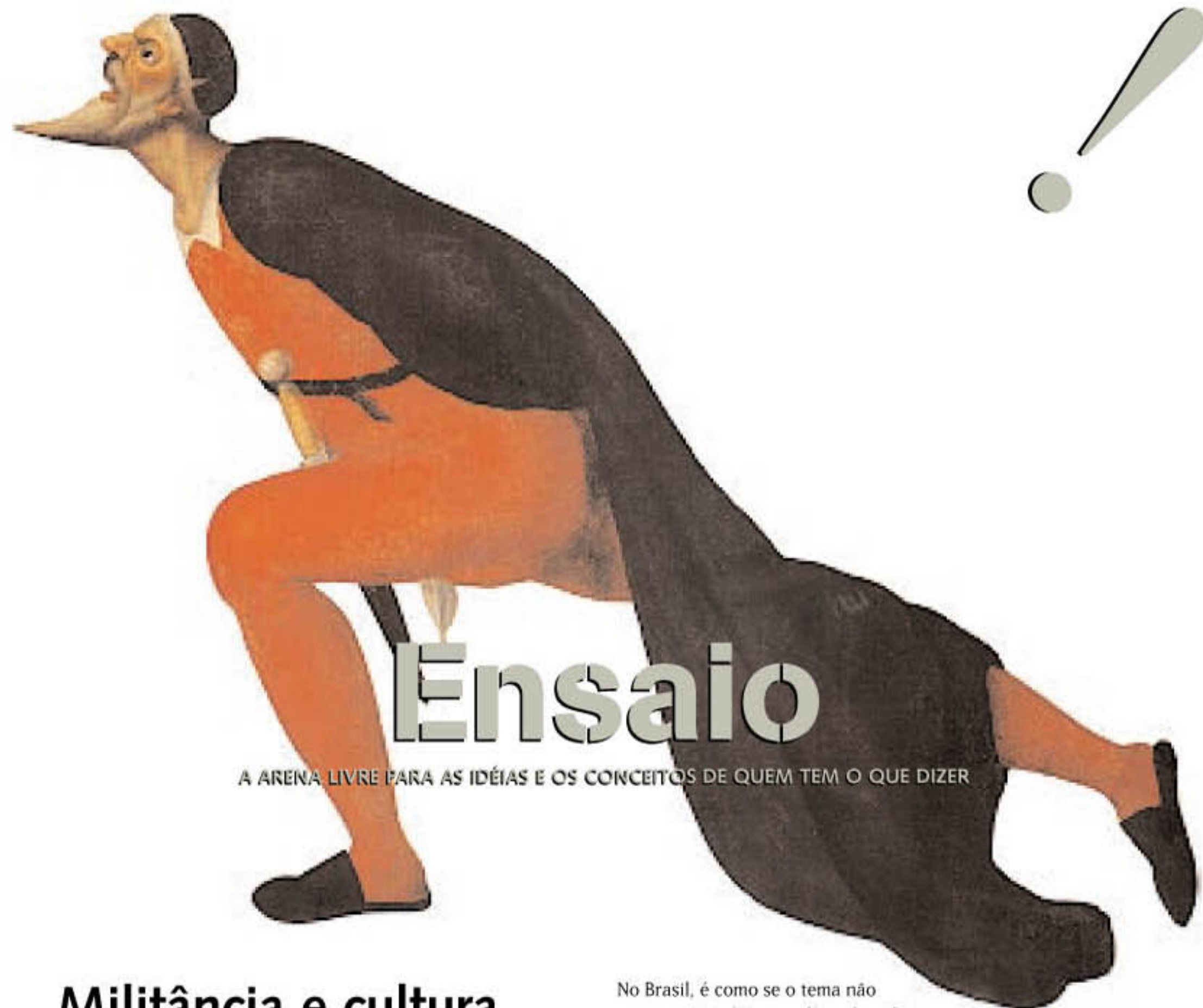
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing e Projetos: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
Assessoria de Imprensa: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Gerente: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Assistentes: Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-geral: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos: Soft Press e Village – Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

Militância e cultura

O movimento *Arte contra a Barbárie* testa as atuais possibilidades de politização das ações culturais

FOTOS KEYSTONE / TOMAZ KLOTZEL

Artistas costumam falar muita bobagem quando se metem em política. Mas ainda se saem melhor que os políticos que tentam tirar uma casquinha da cultura.

Na França, os candidatos à Presidência discutem a exceção cultural. Nos Estados Unidos, a imprensa acompanha com atenção o ataque conservador ao National Endowment for the Arts. No Brasil, é como se o tema não existisse. Não há um político brasileiro que já tenha sido flagrado falando coisa com coisa sobre o assunto. (Minto. Ciro Gomes fez a lição de casa direito. Tem falado não só sobre os temas certos, mas com o vocabulário apropriado!) Da extrema esquerda à extrema direita, políticos e autoridades da área costumam dizer tolices com a mesma freqüência com que as praticam.

Detalhe de *Scene for a Play*, da escola francesa do século 16: hoje, a questão não é mais passar o chapéu para a autoridade de plantão

Em dezembro último, o movimento paulista *Arte contra a Barbárie* alcançou um feito notável. Conseguiu ver aprovado na Câmara Municipal e sancionado pela prefeita Marta Suplicy um projeto de lei que resultou num Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei Municipal nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002). O programa é importante por propor um novo paradigma para se pensar políticas públicas para a área cultural. Não distribui verbas para montagens, e

sim para projetos liderados por grupos já estruturados. Em vez de eventos, processos. No lugar de prestação de contas como forma de manter o rabo do artista preso, acompanhamento da implementação do projeto e de seu impacto na comunidade onde se encontra.

O movimento *Arte contra a Barbárie* surgiu em 1998. Um grupo de artistas e intelectuais paulistas da área teatral foi convidado a refletir sobre "o que pedir para as novas gestões que seriam empossadas". Alguns dos presentes — Gianni Ratto, César Vieira, Eduardo Tolentino, Marco Antônio Rodrigues, Hugo Possolo, entre outros — chegaram à conclusão de que seria perda de tempo pedir qualquer coisa. Seria reproduzir um diálogo viciado que só faz legitimar como interlocutor a autoridade de plantão. Legitimada, a autoridade enrola até a troca de guarda seguinte. Os fazedores de cultura têm, em geral, uma crassa ignorância sobre o quadro político e econômico em que sua produção se dá. E não conhecem a realidade e o *modus operandi* dos políticos. Desse jeito, não adianta passar o chapéu. Mesmo que caia alguma migalha, nossa miséria intelectual continuará a guardar nossa miséria material.

Terá isso importância no estado atual do mundo? Faz sentido se falar em investimentos públicos na cultura? Há algo por que se militar politicamente nessa área? Sim, mais que nunca. A questão da diversidade cultural é central na discussão da reestruturação das sociedades na busca de um espaço entre o irresponsável Estado Mínimo e o fantasma do velho Estado paternalista. Cultura é parte integrante do processo de educação, identificação e cidadania de qualquer população. Mais ainda no nosso caso.

O primeiro passo é separar indústria cultural dos modos culturais que não se propõem a entrar no mercado, como ele está caracterizado.

Reconstituição, feita no século 15, do Teatro Coliseu: os fazedores de cultura têm, em geral, uma crassa ignorância política

Faz sentido falar em investimentos públicos na cultura? Há algo por que se militar nessa área? Sim, mais que nunca

As duas realidades são importantes e precisam de políticas próprias. Ambas foram prejudicadas, nos últimos anos, quando a única política pública para a área resultou na transferência das verbas públicas destinadas ao fomento da produção para o financiamento das políticas de comunicação das grandes empresas. Empresas descontam 100% do que investem em cultura de seu imposto a pagar. (125%, no caso do audiovisual, mas façamos uma "exceção industrial" nesse caso. Deixemos o audiovisual de fora dessa nossa reflexão.) Apesar de não colocar um centavo do seu bolso, as empresas têm a liberdade para escolher os projetos sem ter que definir ou obedecer a nenhum critério. Resultado: a produção comercial de teatro viu seus elementos de produção sofrer uma inflação de tal ordem que hoje um espetáculo sem patrocínio não se paga mesmo que esgote a bilheteria. Já quem tem acesso a um patrocínio garante um bom lucro, independentemente da produção ir bem ou fracassar. Não há atividade econômica que sobreviva nesses termos.

Por outro lado, a produção que por suas características não pode sobreviver do mercado não tem nenhuma fonte de financiamento ou fomento. Por definição o sistema de incentivos não serve para elas, já que a alocação dos investimentos é feita no âmbito das empresas. Seria uma distorção da função dos executivos da área de marketing que fazem a seleção escolher projetos que por

sua natureza artística não podem se comprometer com resultados ou com limites morais ou políticos. Eles são pagos para defender os interesses de sua empresa. Que o façam com dinheiro público é responsabilidade do governo que assim o determina e da classe artística que por um tempo foi conivente, na ilusão de que seria comensal desse butim.

A única alternativa aos incentivos seria o chamado Fundo Nacional de Cultura que, teoricamente, existe para fomentar a produção cultural não-comercial. Impossível conseguir do Ministério a informação precisa — quem levou dinheiro, quanto, pra fazer o que e por quais critérios. Mas quem conhece a produção de artes cênicas não-comercial de qualidade sabe que ali o dinheiro raramente chegou.

No entanto, mesmo nesse quadro de total desolação, nunca houve tanta produção. Só na cidade de São Paulo, em 2001, entre teatro e dança, aconteceram mais de 700 estréias. Parte dessa produção é feita "na raça" por jovens artistas que querem abrir seu próprio caminho. Misturam-se produções estrangeiras com amadoras, honestas montagens comerciais com caça-níqueis mambembes, montagens das escolas com espetáculos de grupos com visibilidade internacional como o Teatro da Vertigem e o Teatro Oficina. A maior parte tem por mão-de-obra não-remunerada as centenas de atores que se formam anualmente nas escolas e que buscam qualquer exposição como degrau para entrar para um fascinante mundo cujos limites eles não compreendem bem, mas que vai da baixa comunicação ao alto meretrício.

O *Arte contra a Barbárie* é um fórum permanente de debates sobre política cultural. Desde 1998, promoveu duas séries de debates, chamados Espaço da Cena, com nomes como Milton Santos, Maria Rita Kehl, Yacoff Sarkovas, Paulo Arantes, Silvana Garcia, Eugênio Bucci, Celso Frateschi, Oswaldo Mendes e Walderez de Barros. Propôs e articulou a aprovação da Lei. Convidou para debater cultura os candidatos à Prefeitura de São Paulo (vários aceitaram, só Geraldo Alkmin compareceu). Lançou três manifestos. Mantém reuniões semanais de trabalho.

O movimento não tem estrutura formal. Não registrou o nome. Não abre franchising nem sucursal. Ninguém está autorizado a falar em seu nome. Entre seus participantes estão pessoas de um amplo espectro ideológico e estético. O que os une é a vontade de discutir de forma aprofundada as questões que, em seu entender, estão na base de qualquer reflexão e ação nessa área: 1) a importância da cultura nos processos de redemocratização em curso no Brasil e de reversão de uma situação de barbárie em que grande parte da população mundial está impossibilitada de exercer sua cidadania pela própria estrutura das sociedades organizadas nos termos da economia globalizada; 2) a defesa do direito constitucional dos cidadãos ao acesso aos bens culturais; 3) a reestruturação da produção teatral e de suas propostas às diversas instâncias de governo, a partir da compreensão de sua realidade e diversidade; e 4) criação e manutenção de canais de diálogo permanente, no interior da própria classe artística, e desta com as autoridades, a mídia e, principalmente, a comunidade.

Politizar a questão cultural o grupo já conseguiu. O movimento corre agora dois riscos. O primeiro é ser dominado pelo corporativismo, desviar sua ação para reivindicações ou proposições pontuais, isto é, usar sua visibilidade atual para passar o chapéu. O outro é se meter na política cotidiana, partidária. Para isso existem os partidos, as ONGs, etc.

Quando os políticos compreenderem a centralidade da questão cultural em relação ao exercício da verdadeira democracia, quando mídia e população distinguirem entretenimento de cultura, quando os fazedores de teatro resolverem se querem ser profissionais ou amadores, teremos alcançado outro patamar. Até lá, é preciso ter a paciência e a humildade de compreender que se a democracia ainda está por ser construída, com a arte feita no mesmo território não poderia ser diferente. Pois arte sem liberdade é arremedo, tentativa. É, no máximo, entretenimento. — **Aimar Labaki**

O truque da corcunda

O ator Anthony Hopkins tem provado que não existe nada mais fácil do que enganar todas as pessoas o tempo todo

Elogiar atores nunca foi o tema preferido do Dr. Samuel Johnson. Quando James Boswell repreendeu, com prudente discrição, seu desprezo por Colley Cibber — um dos atores mais consagrados pela Inglaterra do século 18 —, Dr. Johnson estranhou muito sua posição. "Como, senhor?" — perguntou Johnson — "o senhor por acaso respeita um equilibrista de circo, ou um trovador?" "Não, senhor" — respondeu Boswell — "mas todo grande ator deveria ser respeitado simplesmente por ser capaz de criar sentimentos elevados e de exprimi-los com leveza." "Como assim, senhor", replicou o Dr. Johnson, "um homem que coloca uma corcunda em suas costas, um calombo em sua perna, e sai por aí gritando 'Eu sou Ricardo 3º'?"

Anthony Hopkins passou a vida com uma corcunda nas costas, um calombo na perna e a impressão de que era um grande ator só porque, ao invés de gritar, descobriu que era muito melhor sussurrar que era Ricardo 3º. Com a projeção estudada e tão despudoradamente fácil de seu charme vazio, Anthony Hopkins fez de sua vaidade uma arte. Deve ter sido com considerável alívio que percebeu logo como as pessoas — muito pouco imunes, por sua vez, à sua própria parcela de vaidade — também adoravam elogiar sua arte. Esse alívio sustentou sua carreira.

Quando bebês querem chamar a atenção, geralmente choram, gritam ou esperneiam; Hopkins pisca

O lançamento recente de seu último filme, *Lembranças de um Verão*, é suficiente, no entanto, para qualquer espectador ligeiramente mais atento desistir de tentar encontrar em seu trabalho qualquer vestígio de invenção ou coragem. Talvez não exista outro ator em atividade mais covarde ou reacionário que Anthony Hopkins.

Em *Lembranças de um Verão*, Hopkins interpreta um paranormal desencantado que dá a impressão de contemplar sua vida — e a de todos os outros — com o tipo de distanciamento que, mais uma vez, só poderia ser conquistado através de uma forma qualquer de suprema, secreta sabedoria. Foi justamente esse distanciamento que fez o cinema americano se encantar por seu rosto — e repassar seu encantamento, irrecuperavelmente provinciano, para o resto do mundo. Como se atores do mesmo estilo fossem alguma raridade na Inglaterra, o mundo resolveu adotar Anthony Hopkins como uma preciosidade única — e com um respeito que nunca se constrangeu em mergulhar na mais fascinada reverência. Anthony Hopkins se acomodou confortavelmente sobre essa reverência como quem se espalha sobre uma *chaise-longue*.

Embora seu repertório de artifícios seja naturalmente limitado, Anthony Hopkins sabe exatamente o que se espera dele — e nunca deixa de adaptar cada uma de suas performances, como um alfaiate tímido, à expectativa morosamente uniforme de seu público. Incapaz de resistir aos mecanismos de sedução que ele mesmo criou e incapaz de se libertar da eterna burocracia técnica de sua representação, não lhe resta muito mais a fazer senão repetir, com a dedicação de um corretor de seguros, os mesmos truques. Parece um mágico cansado.

São truques muito simples: Anthony Hopkins, afinal, simplesmente se especializou em transpor para o vocabulário de certa tradição teatral inglesa os artifícios do Actor's Studio que pudesse manipular com mais comodidade.

Nenhuma interpretação sua, desse modo, jamais conseguiria resistir à tentação elementar de uma distribuição bombástica de pausas ou à estratégia infantil de alternar hesitações, suspeitas, ambigüidades e ritmos de gestos, numa coreografia redundante sempre embalada, como um souvenir vulgar, pelo espetáculo supostamente técnico — e tão tipicamente inglês — de seu controle e seu comedimento. O ofício de Anthony Hopkins não é a atuação; é o folclore.

Assim, é mais que justo que o papel que o consagrou — o do temperamental, impaciente dr. Hannibal Lecter — seja um personagem ao mesmo tempo tão hiperbólico e tão simples. Quando bebês querem chamar a atenção, geralmente choram, gritam ou esperneiam; Anthony Hopkins pisca. O mo-

Anthony Hopkins e seu olhar de dr. Lecter: a vaidade tornada uma arte, sem invenção nem coragem

FOTOS TOMAZ KLOTZEL / AFP

vimento de seus olhos, tão calculadamente lento, tende a imprimir certa solenidade – sempre um pouco patética – à economia tediosa de seus gestos ou à modulação academicamente aveludada de sua voz. Anthony Hopkins deve acreditar que isso o torna chique – já que o tornou famoso. A inteligência de Anthony Hopkins não vai muito longe.

Por outro lado, a origem de seus truques é uma fonte igualmente evidente: Anthony Hopkins sempre viveu à sombra de Marlon Brando como um fungo. Enquanto atores mais radicais muitas vezes tentam acertar as contas com a influência de Brando em atuações que são como improvisações, reelaborações ou mesmo desafios pessoais baseados em suas descobertas (e cujo exemplo mais memorável continua, evidentemente, Robert De Niro em *Touro Indomável*), Anthony Hopkins nunca foi além de uma adaptação mediocre mas soberbamente insolente de seu método. Anthony Hopkins talvez acredite que seja o mais talentoso de seus herdeiros – o que não seria particularmente nocivo se Anthony Hopkins não carregasse também consigo sua convicção, como uma medalha ao mérito, todas as vezes que vai filmar.

Além disso, ao contrário do que acontece com a maioria dos atores que souberam como se apropriar da herança de Marlon Brando, Anthony Hopkins insiste em usar essa herança como se fosse uma arma, um artifício ou um escudo – e, no seu caso, é só uma gaiola. Assim, Anthony Hopkins – que tanto tenta fazer da sutileza um de seus hipotéticos trunfos – nunca foi suficientemente sutil para descobrir a distância certa que deveria manter com relação a Brando; o resultado mais imediato de seu dilema é um estilo de atuação que soa tecnicamente catatônico. Incapaz de usar Marlon Brando como um estimulante, Anthony Hopkins se limita a usá-lo como uma droga: paralisado e maniaco, Anthony Hopkins repete performances como se estivesse condenado a sonhar para sempre que poderia algum dia acordar ao lado de Rod Steiger só para poder desabafar, angustiado, "*I coulda had class. I coulda been a contender*".

Seja por falta de disposição, força ou coragem, Anthony Hopkins nunca fez nenhuma questão de esboçar um gesto original; seus diretores deveriam se ater um pouco mais às diferenças entre quem incorpora, quem usurpa e quem repete. Pior que ser só mentiroso, assim, seu trabalho é irritantemente conservador. Sua técnica é só outra pose.

E Anthony Hopkins é um adepto de poses. Sua predileta é comportar-se como um *dandy* cínico que adora menosprezar – exatamente na tradição de atores como Humphrey Bogart, Spencer Tracy ou, é claro, Marlon Brando – qualquer insinuação que sugira que sua profissão deva ser levada muito a sério. Quando se comparam as atitudes de Anthony Hopkins, em seu empostado desprendimento, com o desprendimento genuíno de um ator incomensuravelmente superior como Morgan Freeman, por exemplo, tudo parece ganhar proporções discretamente mais precisas. Com sua máscara de desiludida ironia, temperada por seu sotaque cultivado e pela gelatinosa imponência de seus gestos, Anthony Hopkins tem provado que, ao contrário do que alguns imaginam, não existe nada mais fácil que enganar todas as pessoas o tempo todo. Depois de tudo, o que dizer de um ator que se pretende sério e aceita interpretar Hitler, Picasso, Nixon, Quasimodo e Zorro? Hannibal Lecter ladra demais.

Atores costumam ser pagos para se dedicarem ao curioso trabalho de fingir que são personagens; Anthony Hopkins é o caso raro de um ator que é pago unicamente para fingir que é um grande ator. – **Sérgio Augusto de Andrade**

A equação Gombrich

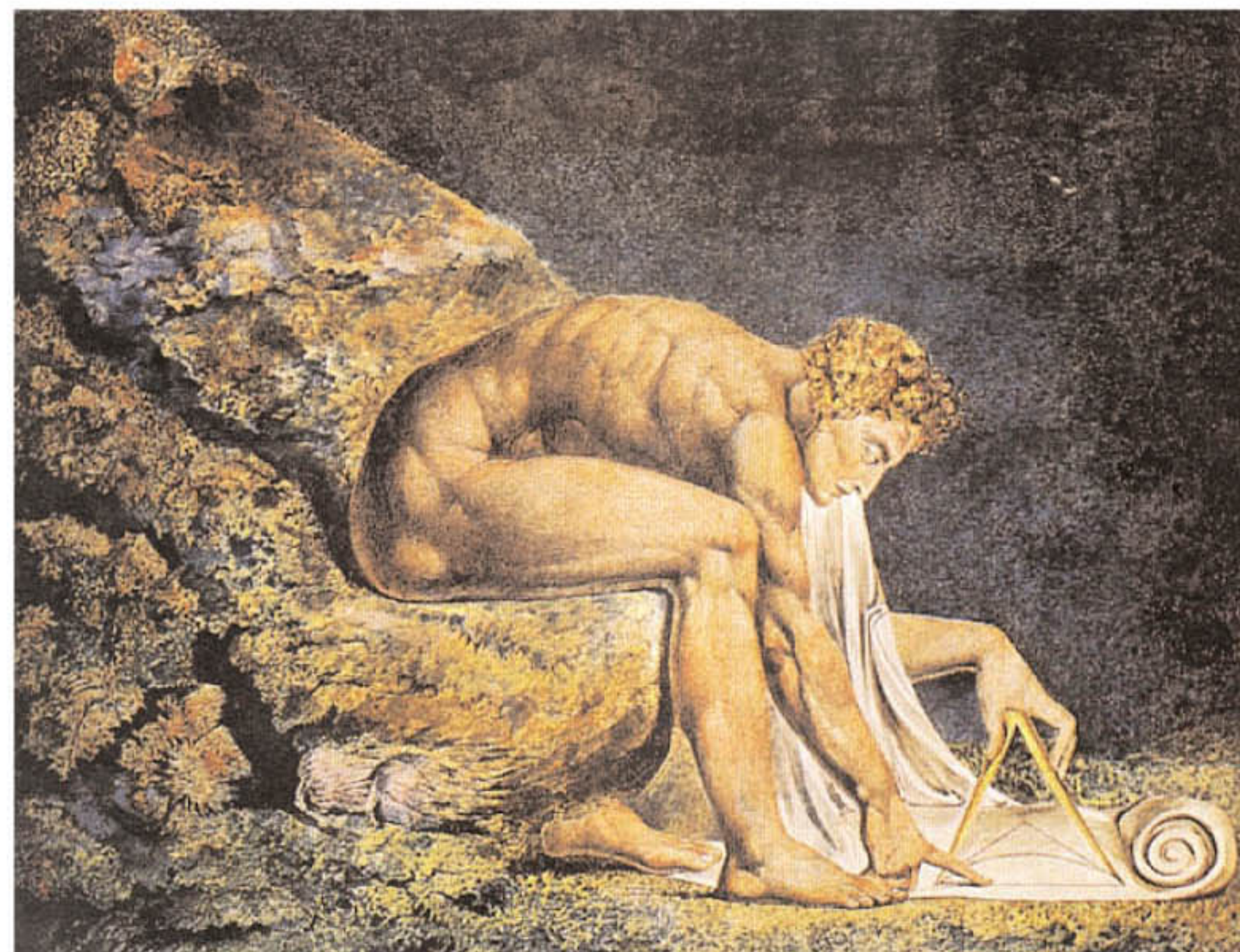
Celebrado como o maior historiador de arte do século 20, o autor vienense foi mais: um historiador da cultura

Um pintor, disse alguma vez Picasso com inspirada arrogância, é aquele que pinta a própria coleção de arte. O grão de verdade que contém o epigrama pode aplicar-se melhor aos historiadores da arte. Numa definição mínima e genérica, estes limitam-se a escolher e ordenar suas preferências segundo um critério pessoal (que freqüentemente usurpa o papel de lei universal e eterna). Isso pode ser observado já no caso do grande Giorgio Vasari, cujas biografias dos grandes artistas da Renascença (1550) constituem a primeira tentativa de uma história da arte. Vasari é um precursor porque recusa-se a redigir uma simples tabela de artistas e obras, fazendo questão não apenas de dar suas opiniões, mas também de explicar os estilos e suas origens: "*le cause e le radici delle maniere*". Como outras, a sua teoria do renascimento das artes na Toscana é hoje tão inaceitável como pitoresca, pois o atribui aos bons ares da região. É por isso que a historiografia da arte só começa realmente quando Winckelmann (1717-1768) propõe dois conceitos muito mais razoáveis: o desenvolvimento dos estilos ao longo do tempo, e a sua explicação como encarnações do "espírito da época". Esta base teórica, elevada e elaborada como uma catedral de idéias pelo filósofo Hegel, tem dominado com diversos avatares a história da arte até nossos dias. O fato de que sir Ernst Gombrich (1909-2001) tenha conseguido demolir para sempre tão nobre e rica tradição intelectual explica até certo ponto por que os obituários publicados em novembro passado o celebraram como o maior historiador da arte do século 20.

FOTO ACERVO PESSOAL

Mas o elogio ficava-lhe pequeno. Em realidade, Gombrich foi um historiador da cultura que escolheu as artes plásticas como terreno de ação. Como seu patrício vienense e contemporâneo Otto Maria Carpeaux, que escolheu a literatura, poderia também ter escrito uma pequena história da música se algum editor lhe tivesse proposto uma (sua mãe foi pianista, discípula de Bruckner, e amiga de Mahler, Wolf, Schoenberg, Webern e Berg). De fato, a *Breve História do Mundo* (1936), que acaba de ser publicada no Brasil (editora Martins Fontes, 336 págs., R$ 29,80), foi um livro de ocasião. Recém-diplomado (em História da Arte) e desempregado (como tinha previsto o pai), Gombrich aceitou a proposta para ganhar um dinheirinho e escreveu o livro, apenas com a ajuda de uma enciclopédia, em poucas semanas. É o tipo de empreitada que, depois de longamente esquecida, costuma envergonhar o autor. Não quando se trata de um Gombrich. O livro não só foi um sucesso na época, e traduzido para várias línguas, como também foi reeditado em 1985 com igual êxito na Alemanha, e novas traduções estão a circular, incluindo agora a brasileira. Muitos adultos, tão diplomados e desempregados como o jovem Gombrich, podem aprender muito neste livrinho para crianças.

A sua celebérrima *História da Arte* (1950) – que em português deveria chamar-se, seguindo o exemplo de Guimarães Rosa, "*Estória da Arte*" – foi também um livro ocasional, derivado do sucesso do anterior, embora dessa vez dirigido a um público de jovens adultos. Foi escrito quase com a mesma rapidez e falta de recursos de pesquisa que a *Breve História do Mundo*. Mas seu nível intelectual é tão alto que desde o primeiro instante foi reconhecido como a mais brilhante e segura introdução à arte jamais feita. O resenhista do *Times Literary Supplement* foi nada menos que Tom Boase, diretor do Courtauld Institute, que depois o proporia para a cátedra Slade da Universidade de Oxford (onde Ruskin tinha ensinado no século 19). Meio século depois

Newton, de William Blake (1795): a história registra, mas é a ciência que trata de explicar

de publicado, o livro continua a ter influência. Numa das periódicas atualizações que Gombrich fazia – o livro tem mais de 15 edições e foi traduzido em 23 línguas – o autor ocupou-se dos chamados Bronzes de Riace, esculturas gregas recém-descobertas na década de 70 no sul da Itália. Graças a isso, hoje essas esculturas fazem parte obrigatória da iconografia clássica.

Como explicar, descontando o gênio pessoal, que um jovem estudioso austríaco pudesse ditar em poucas semanas, numa língua estrangeira (o inglês), um livro hoje clássico? Que eu me lembre só temos um antecedente: a extraordinária *História da Europa* do belga Henri Pirenne, escrita de cabeça para matar o tempo na prisão durante a Primeira Guerra Mundial, e ainda hoje, embora inconclusa, uma síntese clássica. Modestamente, Gombrich atribuía muito do mérito à formação que tinha recebido na sua Viena natal que, a julgar por contemporâneos como Karl Popper, Hayeck, Canetti ou Carpeaux, foi o último suspiro de uma gloriosa tradição. Só uma formação clássica e pan-européia, num ambiente em que a vanguarda *fin-de-siècle* era respirada no cotidiano, podia produzir alguém que, falando das poses adotadas pelas modelos de moda, podia tomar como pontos de referência as *Epístolas Morais* de Sêneca (4 a.C – 65 d.C) – em que o estóico compara a falta de compostura em público de Mecenas com o uso incorreto da retórica –, o conceito de *sprezzatura* ("à vontade") em *O Cortesão*, de Castiglione (1478-1529), e uma observação de Chesterton feita em 1904. Quarenta anos após a publicação, Gombrich diria que seu livro "cristaliza a atitude de uma época já desaparecida em que a arte não era um tema de conhecimento especializado, mas parte da mobília mental dos homens e mulheres civilizados".

> Sua obra cristaliza a atitude de uma época desaparecida em que a arte era parte da mobília mental de pessoas civilizadas

As duas sentenças que abrem a história da arte de Gombrich são lacônicas, contundentes e célebres: "Em realidade o que chamamos arte não existe. Só há artistas". Gombrich, seguindo o bom exemplo de seus mestres, costumava tratar o jovem leitor como se fosse um adulto, e essas palavras seriam nada menos do que o programa de trabalho para a sua obra erudita. A existência metafísica da arte – paralela à noção da história como personagem num drama cósmico – é descartada logo na primeira frase. E a teoria dos estilos como reflexo do "espírito da época", na segunda. Seus dois livros "profissionais" clássicos, *Arte e Ilusão* (1960) e *The Image and the Eye* (1982) desenvolveriam sistematicamente esses temas. A partir deles a história da arte mudou para sempre. Os altos vôos dialéticos e as deliqüescências lírico-psicológicas ficaram definitivamente no seu lugar – na literatura. É claro que dá para discordar de Gombrich em muitas coisas, mas os padrões de rigor por ele impostos mudaram radicalmente o terreno de toda discussão sobre a história da arte. A sua foi uma revolução copernicana.

Gombrich se autodefinia como um mero "comentador da história da arte", no sentido de que ele procurava explicações. A história registra, mas a ciência trata de explicar. Por exemplo, Gombrich conseguiu demonstrar (em *The Sense of Order*, 1979) que certas formas ornamentais podem ser discernidas em muitas épocas, o que significa que não podem ser fruto do "espírito da época". Foi Gombrich quem iniciou o processo de distinção entre arte e imagem, num processo similar ao que distinguiu poesia e linguagem. Da mesma maneira, toda inovação pode ser explicada pela acumulação de recursos disponíveis, e não por uma misteriosa criatividade subjetiva. É por isso que não há inovação sem tradição, porque tanto o artista como o observador devem primeiro aprender a ver. Daí que a única história da arte possível seja o descobrimento dos avanços técnicos e seu desenvolvimento (que não têm necessariamente uma coerência histórica). Os estilos não são a expressão das emoções pessoais, mas o registro da capacidade técnica de cada artista. O desenvolvimento da arte pode ser visto como a relação interna entre "a representação, no centro, com o simbolismo a um lado e a decoração no outro".

A Condição Humana 2, de René Magritte (1935): ver é a primeira coisa a se aprender

Isso tudo parece muito seco e abstrato, mas é apenas um resumo. Escritos de maneira simples e clara, os ensaios de Gombrich requerem estudo e atenção, mas são ao mesmo tempo interessantes e saborosos, e sempre oferecem algo mais do que o tema exige. Mesmo seus textos mais técnicos terminam sendo, como disse Paul Johnson, toda uma educação liberal. E deixemos a última palavra a um grande artista, o fotógrafo Cartier-Bresson: "Equação: Conhecimentos + Olhos. Solução = Gombrich". – **Hugo Estenssoro**

Plutônia e Demótica

A recém-inventada musa da cultura de massa destrona a desconhecida musa da cultura popular

FOTO CESAR DUARTE

Demótica é a décima musa. Sim, eram nove, originalmente: uma para cada arte e saber praticados na antiga Grécia. Calíope inspirava a poesia épica, Melpômene a tragédia, Talia a comédia, Terpsícore a dança, Euterpe a música para flauta, Erato a música para lira, Polínia os cantos sacros, Clio a história, Urânia a astronomia. Não sei quem inventou Demótica. Soube de sua existência por intermédio de Jacques Barzun, quando já era tarde demais. Segundo Barzun, que há dois anos publicou um ensaio nada lisonjeiro sobre o estado atual da cultura, intitulado *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Culture*, faz tempo que ela desapareceu. Demótica seria a musa da cultura popular – que não é exatamente aquilo que a televisão mostra, os cinemas exibem e as rádios tocam. Barzun não esclareceu se a cultura popular esfumou-se por ter sido abandonada por Demótica ou se esta recolheu-se de vez ao Olimpo por não ter sido mais invocada por artistas populares ou por ter sido, enfim, preterida por Plutônia, a musa da cultura de massas (ou da cultura pop), que acabo de inventar.

O nome da décima musa saiu de *demotikós*, popular, plebeu. Já a divindade que zela pela imaginação de todas as vertentes da indústria cultural não poderia ter outro prefixo a não ser "pluto" (grana, riqueza, em grego). Demótica teria do que cuidar na Grécia de Péricles, ao contrário de Plutônia, que não teria o que fazer naquela época; nem nos 23 séculos seguintes, pois só a partir do século passado as artes se massificaram, vale dizer, se industrializaram. Se já a conhecesse, Barzun talvez a responsabilizasse pela baixa qualidade, pela extrema vulgaridade e pela violência que caracterizam o grosso (e bota grosso nisso!) do que a indústria cultural, orientada unicamente pelo lucro fácil e comandada por Cro-Magnons engravatados, tem produzido nos últimos tempos.

A despeito do seu conservadorismo, Barzun não é um epígono da Escola de Frankfurt, o que vale dizer que ele não considera a cultura pop total e irremediavelmente degenerada. No artigo em que apresentou Demótica ao distinto público (*The Tenth Muse*, *Harper's Magazine*, setembro de 2001), deixou escapar que considera "insidiosas" as mensagens que o "gangsta rap despeja no miolo mole dos adolescentes", opinião que assino embaixo, embora o que mais me aflija em qualquer rap seja a sua espantosa indigência musical. Mas, ao contrário de Adorno, o pontífice frankfurtiano, Barzun admira o jazz, por exemplo, e não me surpreenderia se lhe enchessem os olhos os quadrinhos de Alex Raymond e os musicais da Metro, manifestações artísticas de um tempo em que Demótica não dava para as encomendas.

Espero que isso baste para que não o confinem no mesmo nicho da francesa Mona Ozouf, que também lamenta a ausência, nos gêneros populares de hoje, "daquelas qualidades que no passado encantavam as mentes elitistas, sobretudo no cinema e na música popular", mas sempre medindo o que os tais gêneros populares nos oferecem ao cérebro, ao coração e aos sentidos por parâmetros desmesuradamente elevados. Em sua catilinária culturalista, *La Muse Démocratique*, Ozouf chega ao cúmulo de oferecer as obras de Henry James "como um escudo contra o mundo cinzento, tedioso e vulgar" que nos cerca. James, para ela, é o exemplo máximo de repúdio à vulgaridade e de fidelidade "aos verdadeiros ideais democráticos". Barzun, presumo, ofereceria outros modelos, mais, digamos, acessíveis, como Louis Armstrong, Duke Ellington, Cole Porter, Frank Sinatra, Charles Dickens, os westerns de John Ford, quem sabe até mesmo os desenhos de Hanna & Barbera – criadores demóticos de artefatos culturais de notável envergadura artística. "Arte do povo para o povo", para usar a óbvia definição de arte popular adotada por Barzun.

> A tradição oral foi quebrada, e também a capacidade de se apreciar algo aparentemente além da compreensão

Essa arte teria desaparecido até mesmo do horizonte de preocupações de seus supostos estudiosos no mundo acadêmico. Ao folhear os últimos volumes do prestigioso *Journal of Popular Culture*, Barzun espantou-se com a quantidade de ensaios sobre assuntos tão estratosféricos como "os elementos de contos de fadas em Jane Eyre", as relações de H. L. Mencken e o Metodismo e a "Pseudodoxia Epidêmica" de Sir Thomas Browne. Nada mais distante da realidade das ruas e das *mass media*, sem dúvida. Publicações como o *JPC* deveriam empenhar-se mais em investigar e discutir como se processa a manipulação do gosto popular pelas grandes corporações: gravadoras, televisões, rádios, jornais, revistas, etc.

She, de Richard Hamilton (1958-61): é triste, mas certos hábitos mentais se perderam com o passar dos tempos

Não li *From Dawn to Decadence*, mas seu título expressa sem rebuços a opinião do autor sobre a corrupção do gosto e o torpor criativo vigentes. Claro que a aurora (*dawn*) se deu na terra natal das musas. A antiga Grécia talvez seja a prova mais contundente – mas não a única – de que a existência de uma cultura genuinamente popular, de alto nível e massivamente consumida não é uma idéia utópica. A população ateniense alimentava o espírito com Homero e tragédias que se tornaram clássicas e fontes inesgotáveis de inspiração. Os iletrados da Idade Média ouviam e entendiam a lenda de Beowulf, a saga dos Nibelungos, as desventuras de Tristão e Isolda, as epopéias nórdicas – sem falar na Bíblia, "lida" nos vitrais e nas esculturas das igrejas. A Renascença não só estimulou a proliferação de baladas inglesas, escocesas e espanholas que o homem da rua sabia de cor e bardos de outros tempos (Lorca, por exemplo) reaproveitariam, mas também o surgimento de uma nova forma teatral, via Shakespeare, cujas peças revelaram-se tão eternas quanto as de Sófocles, Ésquilo, Eurípides & cia. Rabelais e Cervantes foram best sellers.

Por que o povo ateniense podia apreciar *Antígona*, de Sófocles, pastores medievais conseguiam curtir a lenda de Tannhäuser e os londrinos do século 16 se identificavam com os personagens e as situações de *As You Like It*, e a choldra de hoje, supostamente mais evoluída, no mínimo porque letrada, alimenta-se de tanto lixo? Barzun faz essa pergunta, a propósito do que lhe disse um executivo de TV: "Os clássicos não são apresentados no horário nobre porque não agradam ao gosto comum". Não agradam por quê? Por causa da linguagem? Que tal modernizá-las, como fizeram em *West Side Story*?

A triste verdade é que certos hábitos mentais e emocionais se perderam com o passar dos tempos, sufocados ou preteridos por outros regidos por novos interesses. Não só uma tradição verbal e oral foi quebrada mas também a capacidade do ser humano para apreciar coisas que aparentemente estariam além da sua compreensão – capacidade desenvolvida desde a infância, através de mitos e outros demiurgos culturais. A cultura popular só prospera quando parte de uma contínua urdidura de idéias e sentimentos de todos os níveis sociais, mutuamente influentes. É essa continuidade que permite aos menos (ou não) educados encontrar os portões de ingresso à chamada alta cultura e encoraja os gênios desta a fazer uso de criações populares em suas obras-primas.

Houve uma época em que o enciclopédico Clifton Fadiman eletrizava os americanos com três programas de rádio culturais, *Information, Please*; *Invitation to Learning* e *Conversation*, perto dos quais o *Show do Milhão* não passa de um curso de Massinha 1. Durante dois anos, Barzun foi o moderador de *Invitation to Learning*, prestigiado pela fina flor da intelectualidade mundial e também por autores francamente demóticos. Numa audição, Bertrand Russell e Rex Stout debateram a obra de Tocqueville e a poesia de Walt Whitman. Dois milhões de ouvintes cativos tinha o programa, um quinto do que então consideravam um sucesso de público. Não obstante, William Paley, mandachuva da CBS, fez questão de mantê-lo no ar, porque dava prestígio e ouvintes qualificados à emissora.

Não sei o que é mais espantoso: se a pertinácia iluminista de Paley ou o fato de que havia nos EUA dois milhões de pessoas interessadas em ouvir um filósofo inglês e um escritor de romances policiais americano jogando conversa fora sobre Tocqueville e Whitman. Não menos espantoso era o elevado padrão do ensino americano pré-TV. Na escola secundária onde Hemingway estudou, em Oak Park (no Kansas), havia um Latin Club, dotado de uma sala onde os estudantes só falavam entre si em latim. Isso mostra até onde se podia ir e se foi. Não precisaria ter ido tão longe, no tempo e no espaço. Aqui mesmo, na terra do lindo pendão da esperança, e numa época em que Hemingway já dera o melhor de si, o ensino tinha um padrão de exigência e qualidade hoje impensável e a curto prazo inalcançável, tão deteriorado ele foi nos últimos 30 ou 40 anos.

A escola pública, entre nós, era o máximo. Tão eficiente que meninos ricos a freqüentavam, sem que isso prejudicasse o acesso dos meninos pobres ao ensino básico. Vagas sempre havia nas escolas primárias e as professoras pareciam ganhar um salário à altura dos bons serviços que prestavam. Salvo pela compra de uniformes e material escolar, meus pais não gastaram um tostão com a minha educação. Fiz o primário numa escola pública, o que então chamavam de secundário e clássico no também público Colégio Pedro 2º e o superior na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudava-se muito, é verdade, mas assim é que funciona. No exame de admissão ao Pedro 2º, considerado na época "o colégio padrão do Brasil", havia 5 mil candidatos para 500 vagas. No vestibular para o curso de Filosofia, o funil era bem menor: 50 inscritos para 30 vagas. Apenas 19 passaram. Quando sobravam vagas, elas não eram preenchidas. Quem ficasse aquém da média (5 pontos) era inapelavelmente reprovado. Assim deveria ser até hoje.

Clubes de latim não havia, mas estudávamos a primeira flor do Lácio durante sete anos e nem no clássico nos livrávamos de Física, Química e Matemática. Nada disso expressa melhor o padrão do ensino daquela época do que as aulas sobre a Renascença e a última flor do Lácio que o Pedro 2º oferecia na última série do ginásio. Depois de uma geral sobre a Renascença em toda a Europa, a turma era dividida em grupos, cabendo a cada um deles estudar mais a fundo o movimento em determinado país e produzir uma monografia coletiva. No curso de Português, era cada um por si. Ao cabo de algumas lições sobre o português do século 16, éramos obrigados a escrever um relato ficcional em estilo quinhentista, que valia seis dos dez pontos de uma prova mensal. Optei por uma paródia de Robinson Crusoé às voltas com os índios caetés, vazada num estilo que, obrigatoriamente, tinha muito mais a ver com o de Pero de Magalhães Gândavo, Gabriel Soares de Souza e Fernão Cardim do que com Daniel Defoe.

Quantos colégios oferecem, hoje, a um adolescente de 15 anos tamanho desafio e tamanho deleite?

Uma leitora me perguntou se tenho em mente alguma ação para melhorar o sistema educacional no Brasil. Não me creio habilitado a fazer o que é mister do ministro da Educação, mas espero ter dado algumas pistas a serem exploradas. – **Sérgio Augusto**

A guerra sem risco de Ridley Scott

Vinte anos depois do grande *Blade Runner*, o cineasta lança *Falcão Negro em Perigo* e dá continuidade à sua trajetória artística de acomodação. Por Michel Laub

O novo filme: exercício de virtuosismo

FOTO REVOLUTION STUDIOS/DIVULGAÇÃO

Se a vida de um homem é feita de atos e omissões, a trajetória de um artista está marcada em sua obra. Veja-se o caso do cineasta inglês Ridley Scott: numa coincidência curiosa, o ano em que ele lança *Falcão Negro em Perigo* (*Black Hawk Down*) marca as duas décadas da estréia de *Blade Runner*. O caminho entre um filme e outro é longo, e dos seus acidentes emerge nítida uma história de acomodação.

Falcão Negro chega neste mês ao Brasil e trata de um fato real: os acontecimentos do dia 3 de outubro de 1993, durante a "intervenção humanitária" dos Estados Unidos para distribuir alimentos numa Somália dilacerada pela fome e a guerra civil. Uma operação visando à captura de Mohamed Farrah Aidid, líder de uma das milícias rebeldes do país e encrustrado num distrito hostil de Mogadiscio, levou à morte 18 soldados americanos e centenas de somalis.

A reconstituição da batalha teve a ajuda do Pentágono, o que deve colaborar no realismo extremo das cenas. Tecnicamente, elas são um assombro: da hélice claudicante dos super-helicópteros Black Hawk na hora da queda, origem do título em inglês, às gotas de sangue que saem da pele atingida por um projétil, tem-se um balé trágico com atos milimétricos e caudalosos, um eixo visual e cênico impecável para um enredo que reflete sobre... Sobre o quê, mesmo?

Fosse obra de qualquer outro cineasta, o filme poderia ser aplaudido como mais um inventário razoável da insensatez dos conflitos bélicos. A intenção talvez fosse mostrar a guerra pura, em seu estado mais bruto e menos ideológico. Afinal, a intervenção na Somália foi das poucas ações americanas "justificáveis" das últimas décadas – o contexto perfeito, portanto, para o esvaziamento de qualquer sentido histórico ou político. As recaídas acontecem aqui e ali, na música açucarada, em closes de rostos crispados pela proximidade da morte, em falas incidentais sem grande profundidade – "estamos ajudando esse povo", diz um soldado idealista logo no início, com palavras aproximadas. Mas são momentos raros. O efeito geral é outro, e é um efeito que costuma funcionar: *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), de Steven Spielberg, para além de seu desfecho sentimentalóide, e *Nascido para Matar* (1987), de Stanley Kubrick, para além de suas descontinuidades narrativas, também flertavam com certa frieza, que em sua ausência de interrogações às vezes capturava a face medonha da guerra.

Já é o suficiente? Talvez para o Oscar, que também acontece neste mês (dia 24), ou numa perspectiva mais modesta: indiscutivelmente, *Falcão Negro* é a melhor coisa que Scott fez desde o seu clássico de 1982. Como o critério aqui é outro, vale citar uma frase de Norman Mailer sobre *Um Homem por Inteiro*, romance de Tom Wolfe: "As apostas hoje são mais altas". Ele se referia ao enredo criado por seu colega, cujas fraquezas eram semelhantes às encontradas em grandes livros de Charles Dickens, por exemplo, e defendia que, justamente por ter sido publicado mais de um século depois – e por ser obra de alguém com tanto talento –, *Um Homem por Inteiro* não podia se contentar com essa justificativa. Da mesma forma, o filme de Ridley Scott seguiu uma vasta linhagem – e, sob a sombra de alguns dos títulos que a integram, cheira por vezes a um exercício de virtuosismo.

Basta uma comparação ligeira: de *Sem Novidades no Front* (Lewis Milestone, 1930), falta-lhe uma demonstração mais contundente do absurdo; de *A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937), o debate social; de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), os conflitos éticos; de *Nascido para Matar*, o humor enviesado; de um excelente filme atualmente em cartaz, o bósnio *Terra de Ninguém* (Danis Tanovic), a abrangência política e psicológica. E nem se fala em *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, que logrou como nenhum outro uma síntese de todas essas qualidades.

A cobrança não é exagerada. Em se tratando de Scott, repita-se, as apostas são mais altas não apenas por causa de antecedentes alheios. O seu marco pessoal é igualmente intimidante: *Blade Runner* brilha por uma série de atributos, alguns deles ainda presentes na obra posterior do cineasta – seria uma injustiça dizer que os cenários e enquadramentos de *Gladiador* (2000) ou *Falcão Negro*, por exemplo, devam-lhe algo –, mas principalmente pelo roteiro. É esse o critério que se impõe.

O filme se passa em 2019, época em que se produzem cópias fiéis de seres humanos, os chamados "replicantes", desprovidas de emoções e com curta expectativa de vida. Algumas dessas máquinas, a geração mais avançada delas, rebelam-se contra o trabalho escravo numa colônia espacial e voltam à Terra. Enquanto buscam o seu "criador", um industrial que talvez possa lhes prolongar o tempo, são perseguidas pelo detetive Deckard (Harrison Ford), o encarregado de eliminá-las.

As memórias dos replicantes são artificiais, e Deckard questiona-se se as suas também o são; um dos robôs quase o estrangula: "Vou viver dois anos, mais do

O Que e Quando

***Falcão Negro em Perigo*, de Ridley Scott (*foto*). Com Josh Hartnett, Ewan McGregor, Tom Sizemore e Sam Shepard. Baseado no romance de Mark Bowden. Estréia neste mês. *Blade Runner*, na versão do diretor, está disponível em DVD e vídeo**

FOTOS SIDNEY BALDWIN/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JAAP BUITENDIJK/DIVULGAÇÃO / KEYSTOCK

Em sentido horário, a partir de baixo, Harrison Ford em *Blade Runner*, Sigourney Weaver em *Alien* e Russell Crowe em *Gladiador*: ambigüidade, estranheza e simplificação

Os passos de Scott

Filmografia do diretor:

- *Os Duelistas* **(1977)**
- *Alien, O Oitavo Passageiro* **(1979)**
- *Blade Runner – O Caçador de Andróides* **(1982,** *foto***)**
- *A Lenda* **(1985)**
- *Perigo na Noite* **(1987)**
- *Chuva Negra* **(1989)**
- *Thelma e Louise* **(1991)**
- *A Conquista do Paraíso* **(1992)**
- *White Squall* **(1995)**
- *G. I. Jane* **(1997)**
- *Gladiador* **(2000)**
- *Hannibal* **(2001)**
- *Falcão Negro em Perigo* **(2002)**

que você"; várias vezes parece, principalmente na "versão do diretor" (menos didática e muito superior à do estúdio), que ele também pode ser um andróide. Há um inequívoco sentido metafísico na trama, uma relativização constante do valor de uma existência: Deckard é o anti-herói sem saída, cuja perspectiva é continuar matando ou "virar gente comum" (palavras do seu chefe, que sugerem um futuro negro). Ele é o que "fica", enquanto as máquinas vão para um limbo que nem parece castigo – a morte por vezes surge como escape de uma realidade cruel, cuja metáfora perfeita é uma Los Angeles monstruosa, uma mistura de pesadelo asiático com esvaziamento publicitário. Continuar vivendo ali é o drama, conforme prova um dos excepcionais personagens do filme, o engenheiro J. F. Sebastian (William Sanderson). Já que não pode sair da Terra por sofrer de uma doença degenerativa, ele se isola num mundo infantilizado, na companhia de amigos bonecos. O espectador se pergunta se é por *aquilo* que os replicantes anseiam tanto.

Blade Runner também trata de um tema que persegue Scott: o da luta contra o desconhecido, ou contra aquilo que é "diferente". Exemplos clássicos são os adversários inconciliáveis na França napoleônica de *Os Duelistas* (1977) e a criatura que se infiltra na nave comandada por Sigourney Weaver em *Alien* (1979). *Blade Runner* segue cronologicamente esses dois bons filmes – e marca a última vez em que Scott falou do assunto de maneira satisfatória.

Para Deckard, o inimigo é uma forma de vida pós-humana; para o policial americano na Tóquio de *Chuva Negra* (1989), é uma cultura antipoda; para as protagonistas de *Thelma e Louise* (1991), uma fugindo do marido e a outra da polícia, é o universo masculino opressor; para o general de *Gladiador*, exilado pelo imperador Cômodo por saber de um segredo revelado por Marco Aurélio antes de morrer, é o sistema de poder ao qual seu heroísmo é incapaz de se adaptar. Da mesma forma, a investigadora Clarice precisa vencer a mente imprevisível do Dr. Lecter em *Hannibal* (2001), a abominável continuação de *O Silêncio dos Inocentes*, e os soldados enfrentam o inferno tribal africano em *Falcão Negro*.

Na maneira como tais personagens definem sua luta está o sucesso e fracasso do cinema de Ridley Scott. Em *Blade Runner*, o "outro" não só permanece indecifrável como até amplia sua ação. O envolvimento com Rachel, uma replicante ambígua e quase emotiva, traz o problema para o centro da consciência de Deckard. O amor por ela é o seu único bálsamo: um sentimento que o faz "humano" em meio ao caos da atomização tecnológica – e um sentimento dirigido a um robô. Aprofundando o paradoxo, é às máquinas que Deckard deve sua vida: ele é salvo por Rachel, primeiro, e pelo líder dos andróides, numa cena sublime. É ali que está o afeto – e do mundo real, o que sobra?

Na confusão que se segue, há um debate maiúsculo sobre os parâmetros da civilização, o fetiche do progresso, o real e o virtual, a vida e a morte. Mais que o esplêndido aparato plástico, é isso que faz do filme uma obra-prima. O "território inimigo" de Deckard é mapeado por Scott como se estivesse pisando num solo suspeito. Não há certezas ou pré-julgamentos; está-se a um passo do fracasso, mas é preciso coragem para ir em frente. O acerto fica claro quando se compara essa estratégia com as adotadas depois de *Blade Runner*. As minas estavam todas ali, e na hora de falar sobre o que é "diferente" o diretor pisou nelas por algo mais que distração. A armadilha dos clichês, dos preconceitos, das generalizações e da boçalidade aparece em *Chuva Negra*, com seu americanismo mal disfarçado numa trama de Bem contra Mal; em *Thelma e Louise*, com suas cenas de homens barrrigudos tomando cerveja e assistindo ao futebol na TV; em *Gladiador*, com seu Cômodo mais perverso que Átila, o Huno; em *Hannibal*, com seu psicologismo de jardim de infância.

Falcão Negro era uma chance de voltar ao patamar de *Blade Runner*. Se Scott falou sobre a questão fundamental num filme de ficção científica, e o fez com tanta originalidade e beleza, agora tinha nas mãos um assunto ainda mais apropriado para tentar algo parecido: a guerra. Mas ele preferiu esperar no meio do campo, com medo do passo em falso e sem avançar um palmo que fosse: o filme evita qualquer envolvimento mais profundo do espectador. Lá pela metade dos seus 143 minutos, parece não fazer diferença se morrem um ou nove, se um soldado ficou surdo por causa de uma granada, se outro é capturado segurando uma demagógica foto de família. Ao mesmo tempo que a história desses homens não é contada, o que poderia dar peso dramático à trama por meio da verossimilhança individual, o caráter de painel, que poderia ser patético num sentido coletivo, soa quase mecânico. Nunca há tédio, por vezes há uma cena tocante – a agonia de um miliciano de dentes cariados –, mas a impressão que fica é a de um distanciamento incômodo. Se a intenção era entreter as massas ou ganhar três estrelas na crítica dos jornais, Ridley Scott conseguiu vencer sua batalha. O problema é que a guerra e a arte, e quem fez *Blade Runner* deveria saber disso, são feitas de ações mais complexas e às vezes muito mais arriscadas. ■

Acima, a guerra em estado bruto de *Falcão Negro***; ao lado, da esquerda para a direita,** *Chuva Negra* **e** *Thelma e Louise***: tentativas pouco cuidadosas de falar do que é "diferente"**

FOTOS DIVULGAÇÃO / REVOLUTION STUDIOS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Fábio Assunção e Malu Mader em cena: crise de identidade?

FOTO DIVULGAÇÃO

BOGART NA RUA AUGUSTA

Estréia *Bellini e a Esfinge*, mais um dos capítulos americanizados na tradição do policial brasileiro. Por Nelson Hoineff

Nove entre dez restrições que serão feitas a *Bellini e a Esfinge*, filme de Roberto Santucci Filho que estréia neste mês, devem-se à maneira, digamos, globalizada como sua história é contada. Pode-se argumentar, em defesa do diretor, que ele parece não ter o menor problema com isso. É mais que provável que o autor de *Olé*, que já morou em Los Angeles e não se importa de ter voltado americanizado, sonhe todas as noites com o seu filme sendo falado em inglês. Menos, talvez, pela busca de um mercado internacional abrangente – e mais pela crença de que filme policial que é policial tem de ter um "quem é o culpado?". Isso *Bellini e a Esfinge* tem: é a história da ligação entre o desaparecimento de uma prostituta, que trabalhava numa boate da rua Augusta, em São Paulo, e o assassinato

de um empresário. Os fatos são investigados pelo detetive Remo Bellini (Fábio Assunção).

Na verdade, o filme policial povoa o cinema brasileiro bem mais do que se imagina. Ainda na época do cinema mudo, as sucessivas versões de *O Crime da Mala* lembravam o potencial que o cinema brasileiro tinha para explorar fatos reais hediondos, que iam do esquartejador que horrorizou São Paulo há 80 anos ao até hoje enigmático caso do Tenente Bandeira, transformado no *Crime do Sacopã*, filmado por Roberto Pires em 1963 – um ano depois de Roberto Faria ter dado status ao gênero, com seu *Assalto ao Trem Pagador*. Esse início da década de 60 chega a transformar o cinema policial numa prática rotineira no Brasil, sobretudo entre cineastas com veleidades mais artesanais do que autorais. É quando Jorge Ileli faz *Mulheres e Milhões* (1961), e o grande diretor de televisão Jacy Campos realiza *Sangue na Madrugada* (1962).

Grandes personagens da crônica policial renderam filmes bem diferentes (*Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco, 1977; *Eu Matei Lúcio Flávio*, de Antônio Calmon, 1979), mas por alguma razão o policial brasileiro nunca se identificou com figuras como Mariel Mariscot nem com bandidos bem nacionais, como o Advogado do Diabo ou a Fera da Penha. Sua referência sempre esteve distante, em escrivaninhas tiradas de Dashiel Hammet às quais ninguém gostaria de ver sentado um Romeu Tuma, porque o lugar é mesmo de Humphrey Bogart.

Como gênero, o filme policial é visto muito menos como o bangue-bangue urbano, o retrato filmado da banalização da violência que povoa o cotidiano brasileiro, do que como o exercício lúdico da dedução, a resolução psicológica do mistério, a viagem pela patologia do ser humano e pela loucura das grandes cidades. Talvez por isso a filmografia policial brasileira tenha vínculos tão estreitos com São Paulo. Esse cinema nunca esteve ausente do temário nacional, mas a partir dos anos 80 ganhou dos cineastas paulistas uma releitura reverencial, remetendo normalmente ao *film noir*, citado em cores, atitudes e até modismos dos seus personagens. São filmes que vão de *Cidade Oculta* (1986), de Chico Botelho, a *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado, e que de certa forma definem o perfil estético universalizante que o cinema paulista adota durante grande parte daquela década.

O Que e Quando

Bellini e a Esfinge, filme de Roberto Santucci Filho. Com Fábio Assunção, Malu Mader, Maristane Dresch e Eliana Guttman. Estréia neste mês

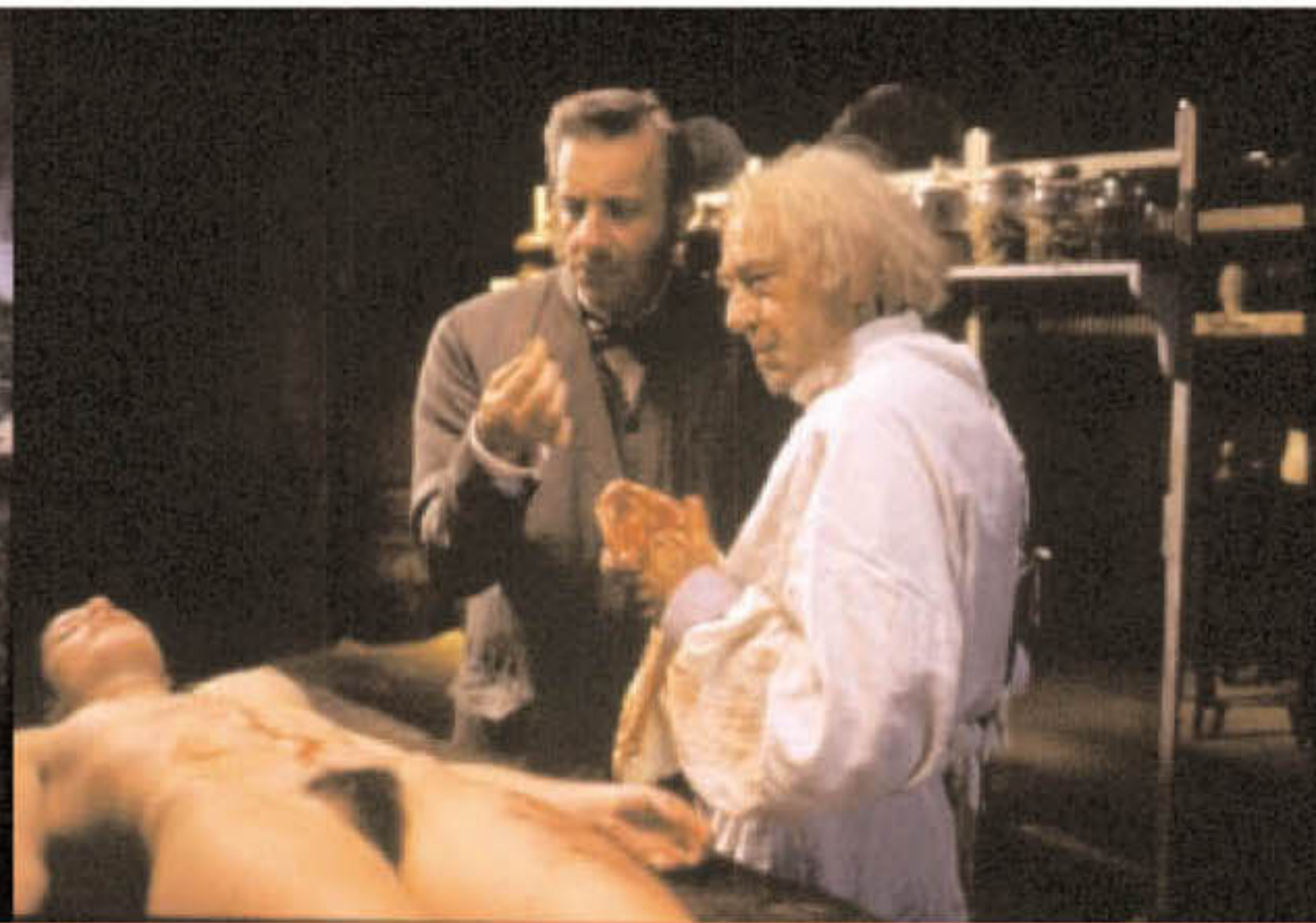
Isso nunca saiu de moda, como mostra a nova safra do policial brasileiro. Ela inclui filmes que acabaram de estrear, como a versão de Flavio Tambellini para *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, e a de Miguel Faria para *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares (se é que se pode considerá-lo um filme policial), e que estão a caminho dos cinemas, como *O Homem do Ano*, versão para *O Matador*, de Patrícia Mello. Esta autora faz parte de uma linhagem que inclui Luiz Alfredo Garcia-Roza, Marçal Aquino e Tony Belloto, que escreveu *Bellini e a Esfinge*. Todos têm em comum a distinção que fazem entre o exercício da violência e a trama policial, ainda que em seus textos utilizem-se de um e de outro.

Tanto nas histórias quanto nos filmes de detetive, causas ou circunstâncias em que o crime é cometido geralmente são apenas o alicerce para que se busque a identificação do culpado. Esse é o nome do jogo, que ganha um sentido alucinante em Conan Doyle e que é transportado por inteiro para herdeiros como Agatha Christie ou para o outro lado do Atlântico. Tão importante quanto achar o culpado, só a ambientação das investigações.

É por aí que *Bellini e a Esfinge* procura achar o seu caminho, ainda que correndo o sério risco de construir uma obra a quilo. Santucci mergulha com indiscutível habilidade num submundo que a muitos parecerá tão brasileiro quanto a Coca-Cola. Naquele cenário, é quase sempre surpreendente que as pessoas estejam falando português. Onde foi que elas aprenderam isso?

A resposta retoma a questão original. O filme sofre de uma profunda crise de identidade ou simplesmente não se preocupa com isso? Para ser bem franco, ainda que os personagens estivessem falando inglês, continuariam dentro de *Bellini e a Esfinge*, nunca de *O Falcão Maltês*. É impossível negar o desconforto de uma influência alienígena tão forte, ainda que se reconheça que o cinema não possa criar casulos temáticos. De novo a pergunta: é possível existir tal coisa como um policial brasileiro? Certamente que sim. Durante anos existiram westerns italianos, o que é muito pior – alguns dirigidos e protagonizados por artistas que depois atingiriam algum reconhecimento. Mas, nessa mistura de tradições, é importante evitar as pistas falsas – o que, aliás, é a primeira lição que qualquer detetive mediano procura aprender. ■

FOTOS AGÊNCIA ESTADO / VANTOEN PEREIRA JR/DIVULGAÇÃO / ZECA GUIMARÃES/DIVULGAÇÃO

Abaixo, da esquerda para a direita, *A Dama do Cine Shangai*, *Bufo & Spallanzani* e *O Xangô de Baker Street*: diferentes atmosferas de um mesmo gênero

Modernismo silencioso

Caixa traz a sátira sutil e contraditória de Jacques Tati

Monsieur Hulot, principal personagem do ator e diretor francês Jacques Tati (1908-1982), foi definido por um crítico como "um homem que pertence a um outro tempo". Já o próprio Tati poderia ser descrito como um cineasta que não pertence a tempo algum. Como mostra esta caixa com quatro DVDs (Continental), sua obra ocupa um espaço único dentro da história do cinema, resistindo a comparações e classificações.

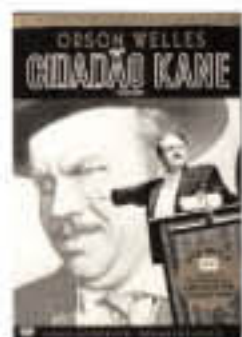
Visto por muitos como uma espécie de Chaplin francês e anacrônico, Tati nunca resvalou para o sentimentalismo e sempre criou colagens sonoras e visuais inovadoras. Por outro lado, recusou o cerebralismo de alguns de seus colegas franceses, preferindo a comédia física às citações literárias. Isso não impediu que fosse reverenciado por nomes como André Bazin e François Truffaut, que viam em sua obra um exemplo acabado de modernismo no cinema.

Essa visão é amplamente confirmada pelos filmes incluídos na caixa. Há três dos seis longas que Tati dirigiu – *As Férias do Sr. Hulot* (1953), *Meu Tio* (1956) e *Tempo de Diversão* (1967), todos protagonizados por Monsieur Hulot – e uma coletânea de três curtas em que ele interpreta outros personagens – *Sparring por um Dia* (1936), *Escola para Carteiros* (1947) e *Curso Noturno* (1967). Como bônus, pôsteres originais e uma biografia de Tati. Fracasso na época de lançamento, *Tempo de Diversão* ressurge aqui como sua obra-prima mais completa.

Os DVDs e Tati: resposta a um mundo que fala demais

Em comum, os títulos da caixa trazem uma sátira sutil à burguesia francesa e ao avanço tecnológico. E ainda atestam a contradição essencial do cineasta: ele foi um herói da comédia muda na época de ouro do filme sonoro. Mas, em sua obra, o uso de poucos diálogos é sempre uma escolha, não uma limitação técnica, como se o seu silêncio fosse uma resposta zen a um cinema (e um mundo) que falam demais. – RICARDO CALIL

Síntese e profecia

Primeiro lugar em boa parte das listas de melhores filmes de todos os tempos, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, sai agora em DVD numa caprichada edição dupla (Warner): um disco para o filme restaurado, mais comentários do cineasta Peter Bogdanovich e do crítico Roger Ebert, e outro com o documentário *A Batalha por Cidadão Kane* (1996), da TV americana PBS. *Kane* é ao mesmo tempo um filme-síntese, em que confluem vários estilos cinematográficos criados até então, do realismo ao expressionismo, e um filme-profecia, que antecipa muito do que viria depois no cinema, com seu manancial de inovações lingüísticas. Como mostra o documentário, a experiência de sua realização também funcionou na carreira de Welles como síntese, já que ele aplicou ao novo meio lições aprendidas no teatro e no rádio, e profecia, porque terminou a vida falido e amargurado como seu protagonista. O documentário confirma que a obra era tanto um retrato disfarçado do magnata da imprensa William Hearst quanto uma autobiografia precoce do cineasta. E, talvez, a razão maior da tristeza posterior de Welles tenha sido que sua visão de um cinema de vanguarda para o grande público nunca se concretizou. A massa continuou sem biscoitos finos como *Kane*. – RC

Segredos e minúcias

Making of de filmes costumam ser chatos de doer, e é quase um mistério a popularidade que gozam entre o público. Quase, mas não é: cinema também se alimenta de aficionados, que não ligam se tudo o que cerca a obra final seja previsível e redundante, desde que reiterem e mexam nas suas minúcias. Nesse sentido, o DVD *Matrix – Os Segredos da Produção* (Warner) é sucesso mais que garantido, tão grande é a legião de fãs conquistada pelo primeiro filme e pela expectativa que se criou em torno das duas seqüências que estão sendo filmadas pelos irmãos Wachowski, roteiristas e diretores que bolaram o fenômeno que deu à Warner Bros. a maior arrecadação de sua história (US$ 450 milhões). Segredos, de fato, não há muitos no DVD. Mas ele é eficiente ao reiterar a mistura de *comics*, Internet, ficção científica e kung fu que, em *Matrix*, foi (muito) bem-casada com a história de um mundo em que nada é real, num argumento que leva ao limite a teoria da conspiração. Embora sobrem filosofias a esse respeito, o filme não perde em ação: é um dos melhores no gênero. O mesmo não se pode dizer do *making of*, em que cada um fala o que quer. Ouvimos, por exemplo, as digressões de Keanu Reeves sobre os "simulacros e simulações" nas suas leituras de Jean Baudrillard. Isso sim é surpresa. – ALMIR DE FREITAS

FOTO DIVULGAÇÃO

Ilusões perdidas

Documentário sobre cineasta estreante expõe a face menos glamourosa do cinema independente

O sonho de todo mundo é vencer em Hollywood, certo? Isso pode mudar depois que se acompanha a trajetória de alguém que teve realizado esse desejo aparentemente impossível. A pessoa em questão é Peter Jones, 31 anos, que até o início de 2001 era um ex-vendedor de seguros vivendo nos subúrbios de Chicago com a mulher e um filho recém-nascido, escrevendo roteiros na calada da noite.

Em janeiro, o nome de Jones estava nos créditos de *Stolen Summer*, uma produção da Miramax que teve sua pré-estréia no Festival de Sundance. Mas era difícil saber se seu jovem criador estava feliz ou apenas aliviado.

Explica-se: *Stolen Summer* foi o roteiro vencedor de um concurso idealizado por Matt Damon e Ben Affleck e bancado pela Miramax. O prêmio: um milhão de dólares a ser utilizado na realização do projeto, com o vencedor dirigindo. Todo o processo, da escolha do vencedor à conclusão das filmagens, seria documentado para uma série de TV intitulada *Project Greenlight*.

Esse tem sido o assunto mais comentado na cidade depois das habituais fofocas pré/pós-Oscars. A via-crúcis de Peter Jones proporciona lições valiosas a todos aqueles que, do lado de fora, ainda têm fantasias cinematográficas em escala cinemascope. Algumas delas:

1. É o roteiro que tem de caber no orçamento, e não o contrário. A jornada de Jones começa exatamente com seu prêmio. Um milhão de dólares é uma quantia generosa para um cineasta de primeira viagem, mas insuficiente para um filme de época como *Stolen Summer*, situado na Chicago de meados dos anos 70, o que imediatamente exige carros de época, ruas vazias, guarda-roupa específico.

2. Não saber a diferença entre "visão" e "teimosia" pode ser fatal. A solução proposta pela Miramax para o impasse seria a transposição da história – sobre um menino obcecado em converter ao catolicismo a família (judia) de seu melhor amigo, para que eles "possam ir para o céu" – para os dias de hoje, com o que se economizaria pelo menos um terço das despesas previstas. A resposta de Peter Jones foi: "Nem morto!". Ela lhe custou dias de filmagens perdidas e todos os contratempos financeiros possíveis.

3. Quem manda mesmo não é o diretor. Também não é o produtor ou o estúdio. São os atores. E isso Peter Jones vai descobrir logo no início, quando a Miramax lhe sugere, sem meias palavras, que escolha "alguém conhecido" para os papéis principais. Esse "alguém" será Aidan Quinn, não necessariamente uma estrela de primeira grandeza, mas um nome com poder suficiente para impor o ritmo da filmagem e, num momento crucial, parar tudo para "estar com a família" em Nova York. É graças também à ajuda de dois atores – Ben Affleck e Matt Damon, idealizadores do concurso – que Jones consegue do estúdio os US$ 900 mil a mais que seu filme de época requer.

4. Por último, você é tão bom quanto a equipe que escolhe. Dois terços da competência e da genialidade de um diretor estão nas escolhas que faz – e como a experiência de Peter Jones no *métier* é zero, suas opções acabam dando um resultado negativo. Ele aceita a equipe que lhe impõem (barata e, em muitos casos, igualmente verde) e não se atreve a mexer em sua composição nem diante de calamidades do tipo o almoço que não chega, ou um dia de filmagens ao ar livre programadas (sem outras opções) quando a previsão do tempo anuncia chuva. E porque tem a mistura mais explosiva num novato deslumbrado – inexperiência com arrogância e teimosia –, ele é capaz de insistir nos maiores absurdos, como gravar diálogo debaixo de uma linha elevada de trem. Em momentos como esses, que servem como uma espécie de moral da história, o sonho realizado pode virar pesadelo.

FOTO KEYSTOCK

Cena de *Stolen Summer*: fruto de uma via-crúcis de inexperiência, teimosia e arrogância. O caso de Peter Jones, o diretor do filme, mostra que um sonho realizado às vezes pode parecer pesadelo em Hollywood

Caminhos e adaptações

Roberto Santos e Akira Kurosawa ganham mostras na Cinemateca Brasileira

As atividades recentes da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, merecem atenção por pelo menos dois motivos: a excelência dos filmes selecionados na nova programação e o projeto paralelo de restauração de cópias. É uma pequena parte, a mais visível para o público, dos trabalhos de uma instituição que cuida da preservação da memória cinematográfica do país. Para este mês, dois ciclos de diretores se destacam. No dia 10, tem início uma longa retrospectiva com alguns curtas e todos os longas do cineasta brasileiro Roberto Santos (1928-1987), entre eles as adaptações dos contos e romances brasileiros *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), *O Homem Nu* (1967) e *Quincas Borba* (1987) e uma obra que definiria caminhos para o Cinema Novo, *O Grande Momento* (1957). Do dia 15 ao 28, uma mostra de filmes do diretor japonês Akira Kurosawa (1910-1998), outro grande adaptador de obras literárias e peças de teatro, reúne alguns de seus títulos mais antigos: *A Saga do Judô* (1943), *Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre* (1945), *O Anjo Embriagado* (1948), *Cão Danado* (1949), *Viver* (1952), *Anatomia do Medo* (1955), *Ralé* (1957), *Trono Manchado de Sangue* (1957), *Homem Mau Dorme bem* (1960), *Sanjuro* (1962), *Yojimbo, O Guarda-Costas* (1962) e *Céu e Inferno* (1963). Alguns desses filmes serão exibidos na *Sessão Adeus*, destinada a cópias em estado deteriorado, mas ainda em condições de serem recuperadas após essa projeção. A *Sessão Adeus* é um empreendimento da Cinemateca que visa a um outro projeto, o *Adote um Filme*, em que uma empresa financiaria a restauração de uma obra do acervo da Cinemateca e teria seu nome associado a toda projeção da cópia nova.

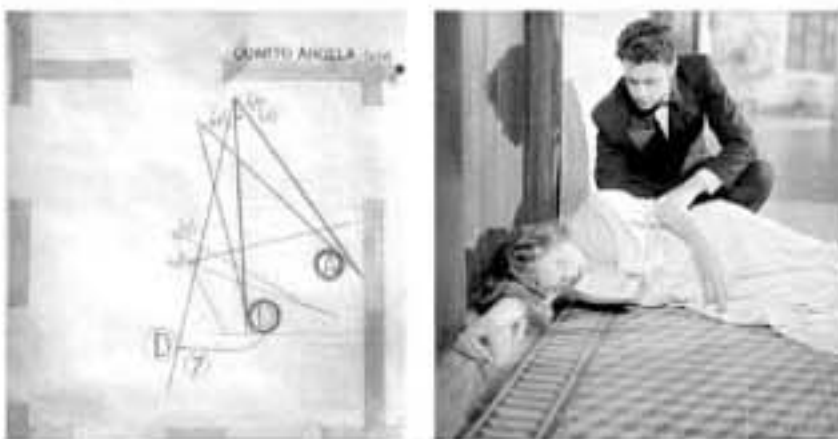
Outra sessão programada é *Clube de Cinema*, ciclo mensal temático que apresenta a cada semana um filme seguido de debate. *Cinema Calado – Filmes Censurados* dá nome ao conjunto das produções previstas para este mês: *Vozes do Medo* (1972), também de Roberto Santos; *Cabra Marcado para Morrer* (1985), de Eduardo Coutinho (o debatedor será o crítico de cinema Hernani Heffner); *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo; *O Despertar da Besta* (1982), de José Mojica Marins (debatida por Carlos Primati); *Zezero* (1972), de Ozualdo Candeias, entre outras. Informações no site www.cinemateca.com.br ou pelo tel. 0++/11/5084-2318. – HELIO PONCIANO

Cena de *Trono Manchado de Sangue*, de Akira Kurosawa: na programação

História reconstituída

CD-ROM traz cenas de todos os filmes da Vera Cruz

A história da companhia cinematográfica paulista Vera Cruz está reunida em CD-ROM. *Vera Cruz e Seus Filmes* é o início de um amplo projeto de recuperação do acervo da Vera Cruz e constitui uma boa amostragem do que se construiu nos anos em que a produtora – que foi criada em 1949 e lançou seus últimos filmes em 1954 – tentou não apenas criar um núcleo de criação cinematográfica, mas também elevar a qualidade técnica das filmagens e dos atores.

Planta com planos de câmeras e cena de *Ângela* (1951): produzido na companhia

É justamente a impressão de busca de aprimoramento ou precisão que o CD-ROM termina por gerar com seu conteúdo. Além de cartazes e fichas técnicas de todos os filmes da produtora, trechos das trilhas sonoras, fotos de atores e diretores, *Vera Cruz...* compila cenas dos 18 longas-metragens da companhia em que se notam os cuidados técnicos na composição dos filmes. O resultado alcançado somente com essa seleção já torna compensador todo o trabalho concebido e dirigido por Sergio Martinelli e produzido pela Ânima Cultural.

Ainda constituem o CD a íntegra do documentário *Obras Novas* – sobre a construção da Vera Cruz –, o *making of* em fotos *still* de *Caiçara* (1950) – primeiro filme da companhia – e depoimentos do atores Alberto Ruschel e Renato Consorte, dos diretores Galileu Garcia e Walter Hugo Khouri, do crítico Amir Labaki e do professor de cinema da USP Carlos Augusto Calil.

O próximo passo dessa reconstituição do legado da produtora é, além da restauração de negativos de filmes, o lançamento do livro *Vera Cruz: Imagens e História do Cinema Brasileiro*, previsto para breve. O CD custa R$ 15 e pode ser adquirido em livrarias ou pelo site www.animacultural.com.br. – HP

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR ALMIR DE FREITAS

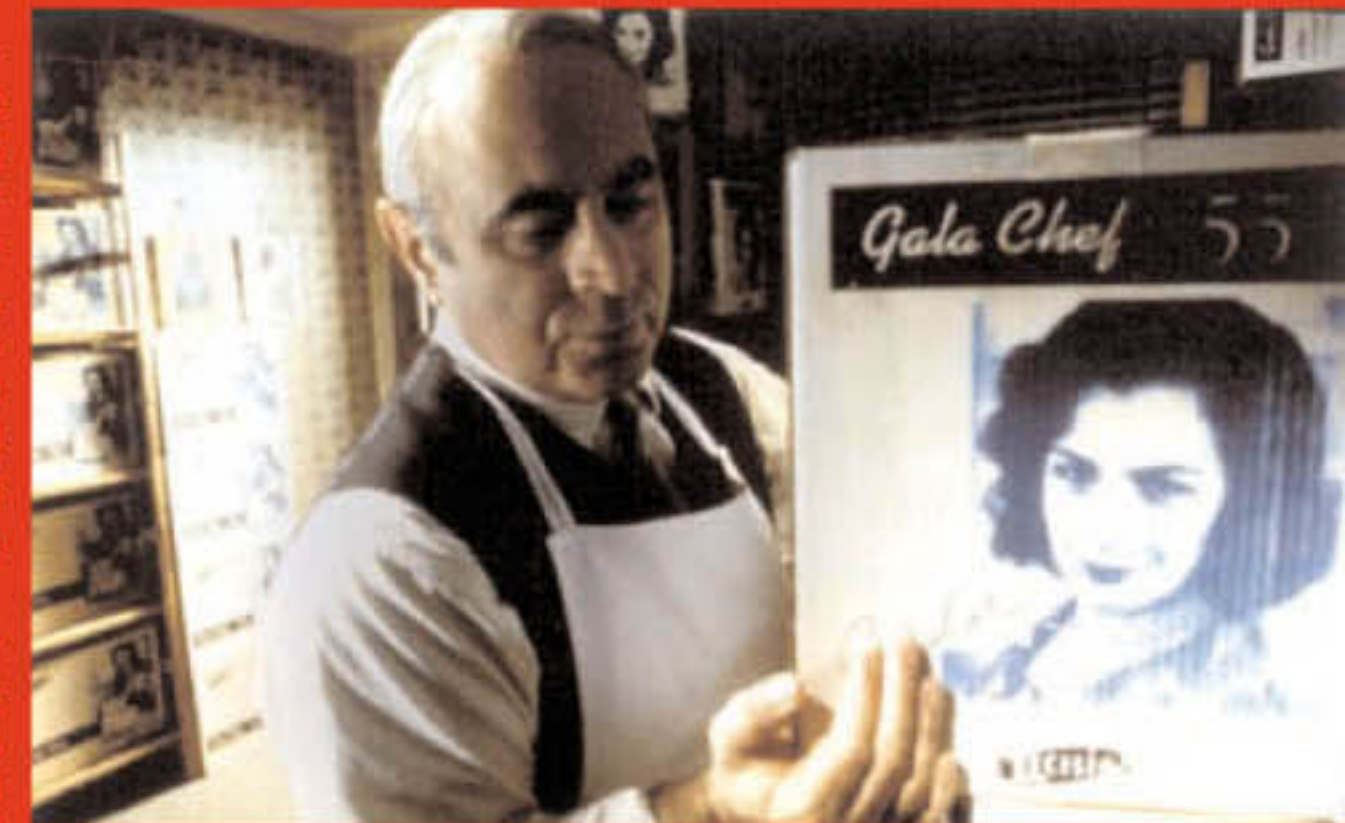
PRETENSÃO E ABORRECIMENTO

Em *O Fio da Inocência*, Atom Egoyan abusa do maneirismo e do psicologismo e atulha uma boa história com signos gratuitos

Pode-se dizer, com pouca margem de dúvida, que a última grande doença a ser erradicada de cineastas de todos os matizes é a pretensão de achar que são capazes de fazer algo que, simplesmente, está além das suas capacidades. A moléstia não é tão fácil de identificar previamente, mas os sintomas posteriores são inequívocos, quando se assiste a um filme que não passa de aborrecido no mais das vezes. É o caso de *O Fio da Inocência* (*Felicia's Journey*), em que o egípcio radicado no Canadá Atom Egoyan mostra com um brilho de um mestre como se pode consumir tempo, dinheiro e talento na tentativa de parir uma montanha e conseguir apenas um rato.

E Egoyan contava com a melhor das boas vontades. Depois do sucesso de *O Doce Amanhã*, tinha a simpatia do público, da crítica e, *last but not least*, do conservador Mel Gibson, um dos donos das Icon Productions, que lhe deu total liberdade para filmar *Felicia's Journey*, romance de um dos seus autores prediletos, William Trevor. É a história da jovem irlandesa Felicia (Elaine Cassidy), que, ao partir para a Inglaterra em busca do namorado fujão que a engravidou, cruza em seu caminho com Joseph Hilditch (Bob Hoskins, não tão bem como se poderia esperar), um serial killer cozinheiro obcecado pela memória da mãe – uma gourmet linda, afetada e amorosa que nos seus tempos de infância apresentava um programa de culinária na tevê.

Baseado nesse argumento aparentemente simples para um thriller, Egoyan não se contenta: lança mão de maneirismos com seu roteiro que alterna artificialmente passado e presente, atira a torto e a direito com a munição de festim da psicanálise e abusa de amplas tomadas – como se isso fosse algo muito original – para mostrar o contraste entre a inocência e a Irlanda rural de Felicia e a sua jornada dentro de uma Birmingham maléfica, tomada pelas máquinas ruidosas e as feias usinas termelétricas. A isso some-se um pouco da questão irlandesa, uma tentativa desastrada de fazer humor com estereótipos religiosos, uma cena aqui e ali de miséria e de meretrício. É muito. Um muito que aparece na tela francamente desarticulado.

O cruel é que – percebe-se lá pela meia hora final do filme – a história poderia ter rendido um bom filme. É quando o diretor, obrigado a se desviar da multiplicidade de signos que atulham a história, se atém mais à narrativa em si, que se encaixa minimamente nos eixos e chega a produzir até belas seqüências. Uma cena particularmente luminosa é o delírio de Felicia no momento em que faz um aborto, num sonho que ordena de forma delicada o mundo e remove todas as suas incompatibilidades e obstáculos para a felicidade. Ali está uma peça essencial do filme, como está também no movimento da câmera que acompanha Joseph pela ampla casa vazia, a caminho do seu cadafalso improvisado.

Exibido em Cannes em 1999, *O Fio da Inocência* decepcionou. Foi fácil para Egoyan pensar-se mal compreendido, já que, quando convém, a leitura que o público faz é menosprezada. Mais justo seria considerar, pelo que nos mostra *O Doce Amanhã* e algumas cenas de *O Fio da Inocência*, que resta ao diretor a possibilidade, factível, de tentar corrigir os erros e os excessos em outro filme, em que não se pretenda atender apenas o seu gosto pessoal e a visão de mundo de meia dúzia. Quem sabe, mesmo que arriscando, pensar no público. Um público formado não por qualquer um que se contenta com filmes como, por exemplo, *O Patriota*, mas sim por aqueles que consagraram *O Doce Amanhã* e esperavam coisa melhor do que algumas poucas boas cenas perdidas em duas horas de chateação.

Bob Hoskins em cena: além das capacidades do diretor

***O Fio da Inocência*, filme de Atom Egoyan baseado no romance de William Trevor. Com Elaine Cassidy. Em cartaz**

FOTO DIVULGAÇÃO

EDIÇÃO DE ANA MARIA BAHIANA, COM REDAÇÃO

	O Homem Que não Estava lá	Abril Despedaçado	E.T., o Extraterrestre	Pi	Elogio ao Amor
TÍTULO	**O Homem Que não Estava lá** (*The Man Who Wasn't there*, EUA, 2001), 1h56min. Comédia dramática/policial.	**Abril Despedaçado** (Brasil/França/Suíça, 2001), 1h45 min. Drama.	**E.T., o Extraterrestre** (*E.T., The Extra-terrestrial, EUA*), 1h55min. Fantasia/ficção científica (relançamento do original de 1982).	**Pi** (EUA, 1998), 1h25. Mistério/suspense.	**Elogio ao Amor** (*L'Éloge de l'Amour*, França/Suíça, 2001), 1h38min. Drama.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Joel Coen**, metade da imbatível dupla de irmãos Coen. Produção: Working Title Films.	Direção: de **Walter Salles**, em seu primeiro filme-solo desde o sucesso de *Central do Brasil*. Produção: VideoFilmes/Bac Films/Haut et Court/Dan Valley Film AG.	Direção: de **Steven Spielberg**, em seu sexto filme e em seu maior sucesso de bilheteria: US$ 701 milhões apurados mundialmente, a quarta maior de todos os tempos. Produção: Universal Pictures.	Direção: de um dos atuais *darlings* do cinema independente, **Darren Aronofsky**, em seu filme de estréia. Produção: Protozoa Pictures/Artisan Entertainment.	Direção: do insubmergível **Jean-Luc Godard**. Produção: Le Studio Canal Plus/Les Films Alain Sarde/Arte France Cinéma/Avventura Films/Périphéria/Vega Film/Télévision Suisse-Romande.
ELENCO	**Billy Bob Thornton** (*foto*), a *habituée* Frances McDormand e o patriarca da série de TV *Família Soprano*, James Gandolfini.	**José Dumont** (*foto*), Rodrigo Santoro, Ravi Ramos Lacerda, Flavia Marco Antonio.	Henry Thomas, Dee Wallace-Stone, Peter Coyote, Drew Barrymore.	**Sean Gulette** (*foto*), Mark Margolis, Ben Shenkman.	Bruno Putzulu, Cecile Camp.
ENREDO	Na véspera da década de 50 o barbeiro (Thornton) de uma cidade do interior da Califórnia resolve chantagear o chefe (Gandolfini) e possível amante da mulher (McDormand) para obter o dinheiro que precisa para investir num novo negócio. As conseqüências de seu gesto vão, literalmente, destruir sua vida.	No sertão nordestino, o filho mais velho (Santoro) de uma família em luta com seus vizinhos apaixona-se por uma artista de circo (Marco Antonio) e, estimulado pelo irmão caçula (Lacerda), sonha em romper o ciclo de violência do qual ele será a próxima vítima. Inspirado no romance homônimo do albanês Ismail Kadaré.	Num dos vastos subúrbios de Los Angeles, um menino (Thomas) descobre um estranho visitante – um ser verde, de longos dedos e enorme cabeça calva, vindo de outro planeta.	Um jovem matemático (Gulette) obcecado pela idéia de descobrir o "padrão absoluto" – uma fórmula perfeita que lhe daria o poder de antecipar não apenas as tendências do mercado de valores, mas todos os fenômenos terrestres – acaba sendo perseguido por agentes secretos, cabalistas e misteriosas entidades sobrenaturais.	Um cineasta (Putzulu) procura atrizes para um novo projeto, intitulado *O Elogio ao Amor*, quando sua favorita (Camp) se suicida e ele é levado a reavaliar toda a sua vida e seu trabalho.
POR QUE VER	Pelos irmãos Coen em sua melhor forma: irônicos, líricos e precisos num exercício estilístico que é a mais perfeita tradução das ansiedades – existenciais e cinematográficas – da década de 50.	Pelo desempenho de Salles em face da temida síndrome do primeiro-filme-depois-do-sucesso. Ele vence o desafio numa narrativa elegante, simples e lírica.	Para verificar como a fábula interplanetária de Spielberg resistiu a duas décadas de inacreditável aceleração tecnológica – e igualmente veloz endurecimento dos espíritos.	Pela estranheza da trama, que transformou o filme num dos mais promissores e originais dos últimos anos. *Pi* foi premiado em Sundance e lançou a carreira de Aronofsky – que, agora, se prepara para dirigir o novo *Batman*.	Por Godard. Um novo longa do cineasta é sempre motivo de celebração – e um contraponto à constante maré de filmes estritamente comerciais e nem sempre inspirados.
PRESTE ATENÇÃO	Na excepcional fotografia de Roger Deakins – rodada originalmente em cor e revelada em preto-e-branco – e no desempenho de Thornton, justamente aclamado em Cannes e indicado para o Globo de Ouro.	Na transposição do tema trágico do livro de Kadaré para a paisagem nordestina. E na fotografia de Walter Carvalho, o mais consumado artista visual do cinema brasileiro hoje.	Nos novos detalhes e cenas, tanto os acrescentados (um banho de banheira) quanto os omitidos (armas de fogo em muitas cenas), e na palavra *terrorista* em uma linha do diálogo, tudo contando um pouco da transformação desse símbolo do fim do século 20.	Na atmosfera opressiva, kafkiana, e no desempenho de Gulette – vindo do teatro, ele faz aqui sua estréia nas telas.	Na extraordinária fotografia (Julien Hirsch, Christophe Pollock), que mistura as texturas do preto-e-branco e as cores saturadas do digital.
O QUE JÁ SE DISSE	"Para os irmãos Coen, adicionar na mistura discos voadores e um número musical sobre cortes de cabelo faz todo o sentido do mundo. Melhor para o espectador." (*Rolling Stone*)	"A mistura de dolorosa violência e fantasia romântica inclina-se para o sentimental, mas Salles tem a consumada segurança de um diretor que sabe como contar uma história – e dominar a platéia." (*The New York Times*)	" Todo o filme é contado do ponto de vista do extraterrestre e do menino, com a câmera baixa, ao nível dos olhos deles. Vemos o mundo pelos olhos deles, em todo o seu incompreensível terror." (*Chicago Sun Times*)	"Você não precisa ser um matemático para apreciar o estilo peculiar de loucura deste filme. Uma quase-sátira alucinada do mito de Frankenstein, sugerindo questões profundas sobre a relação entre a genialidade e a loucura." (*The New York Times*).	"O filme pode não ser de fácil digestão, mas é altamente compensador no final. Mais informação por minuto do que a maioria dos filmes em uma hora." (*BBC*)

	Entre Quatro Paredes	Os Excêntricos Tenenbaums	Uma Mente Brilhante	Onze Homens e um Segredo	Até o Fim
TÍTULO	**Entre Quatro Paredes** (*In the Bedroom*, EUA, 2001), 2h10 min. Drama.	**Os Excêntricos Tenenbaums** (*The Royal Tenenbaums*, EUA, 2001), 1h49 min. Comédia dramática.	**Uma Mente Brilhante** (*A Beautiful Mind*, EUA, 2001), 2h14min. Drama/biografia.	**Onze Homens e um Segredo** (*Ocean's Eleven*, EUA, 2001), 1h56 min. Policial.	**Até o Fim** (*The Deep End*, EUA, 2001), 1h40 min. Suspense/policial.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do também ator **Todd Field**, estreando na direção. Produção: Good Machine/GreeneStreet Films Inc./Standard Film Company.	Direção: de **Wes Anderson**, uma das carreiras mais fulminantes da novíssima geração de Hollywood (*Pura Adrenalina*, *Três É Demais*). Produção: Touchstone Pictures/American Empirical.	Direção: de **Ron Howard** (*O Grinch*, *Apolo 13*). Produção: Imagine Entertainment.	Direção: de **Steven Soderbergh**, em seu primeiro filme depois do duplo sucesso de *Traffic* e *Erin Brockovich*. Produção: Jerry Weintraub Productions/NPV Entertainment/Section Eight Ltd./Village Roadshow Productions.	Direção: dos hiperindependentes **David Siegel** e **Scott McGehee** (*Suture*), também autores do roteiro, em seu primeiro filme "de estúdio". Produção: i5 Films.
ELENCO	Tom Wilkinson, **Marisa Tomei**, **Sissy Spacek** (*foto*), Nick Stahl, William Mapother.	Gene Hackman (Globo de Ouro por este desempenho), Anjelica Huston, Ben Stiller, Gwyneth Paltrow, Danny Glover e os também roteiristas e parceiros de Anderson, os irmãos Luke e Owen Wilson.	**Russell Crowe** (*foto*), Jennifer Connely, Ed Harris, Christopher Plummer.	**George Clooney**, **Bernie Mac** (*foto*), Brad Pitt, Julia Roberts, Matt Damon, Andy Garcia.	**Tilda Swinton**, **Goran Visnic** (*foto*), Jonathan Tucker.
ENREDO	Numa cidadezinha da Nova Inglaterra, a morte do filho (Stahl) de um casal de meia-idade (Wilkinson, Spacek) nas mãos do ex-marido (Mapother) de sua namorada (Tomei) leva a uma profunda crise existencial e conjugal. Baseado no conto *Killings*, de Andre Dubus.	Os Tenenbaums – papai Hackman, mamãe Huston e os filhos Stiller, Paltrow e Luke Wilson –, uma família dilacerada pelo divórcio dos pais e o fracasso dos filhos na vida adulta, têm uma chance de se recompor quando, por uma série de circunstâncias, todos se vêem de volta sob o mesmo teto.	A vida do matemático John Nash (*Crowe*), considerado um dos maiores gênios de sua geração, de seus anos universitários ao Prêmio Nobel de Economia em 1994, passando por sua batalha, ao longo de 30 anos, para vencer a esquizofrenia. Baseado na biografia homônima escrita por Sylvia Nasar.	Recem-saído da prisão, Ocean (Clooney) reúne um grupo eclético de ladrões (entre eles Pitt e Damon) com o intuito de roubar os cassinos que pertencem ao homem (Garcia) que lhe roubou a mulher (Roberts) enquanto ele estava atrás das grades. Refilmagem do sucesso cultuado de 1960, com Frank Sinatra e companhia.	Aterrorizada diante da possibilidade de que seu filho (Tucker) tenha cometido um assassinato, uma mãe (Swinton) elabora um complexo plano de cobertura e acaba vítima de um chantagista (Visnic). Baseado na novela *The Blank Wall*, de Elizabeth Sanxay Holding (1947).
POR QUE VER	Este é um daqueles pequenos filmes de qualidade superior que sempre conseguem passar pelas brechas dos grandes lançamentos da virada do ano.	Pela comédia cool, altamente estilizada, com doses iguais de ironia e compaixão.	Pela interpretação de Russell Crowe, a mais comentada nas conversas anteriores à temporada de premiações.	Pelo velho prazer de se divertir com um bom filme repleto de estrelas glamourosas – afinal, esse foi o motivo que levou Soderbergh a escolher esse projeto depois da virada (premiada) de 2000/2001.	Sobretudo pelo extraordinário desempenho de Tilda Swinton, que já lhe valeu todas as indicações possíveis – mas também por um roteiro admiravelmente bem construído e uma direção impecável.
PRESTE ATENÇÃO	No desempenho de Sissy Spacek, que está gerando as grandes láureas. E o inglês Tom Wilkinson tem uma presença de total controle e sutileza.	Na legitimamente excêntrica direção de arte e figurinos, cujo objetivo, nas palavras de Anderson, é mostrar os "claros mundos individuais" dos personagens. E na deliciosa trilha sonora, que mistura clássicos dos 60 com inéditas dos Ramones e Joe Strummer.	Nos detalhes da primeira hora da narrativa – ali está a chave para antecipar a grande surpresa do filme e, certamente, o aspecto mais interessante do roteiro de Akiva Goldsman.	Nos "bilhetinhos" visuais que Soderbergh salpica ao longo do filme – dos créditos (onde se lê "e apresentando Julia Roberts", como se ela fosse uma estreante) à cena final (onde Brad Pitt aparece com os óculos e a mão machucada de seu personagem em *Clube da Luta*).	Na belíssima paisagem de lago e montanhas que serve de moldura a este drama – é a região ao norte da estação de esqui de Lake Tahoe, na Califórnia.
O QUE JÁ SE DISSE	"Com performances de dar arrepios, aqui está um filme que compreende profundamente a geografia do amor, da tristeza e da obsessão." (*Los Angeles Times*)	"Os talentos de Mr. Anderson não chegam a preencher inteiramente suas altíssimas ambições, mas o filme provoca, no final, uma espécie de exasperada admiração. Sim, você é charmoso! Sim, você é brilhante! Agora, já para a cama!" (*The New York Times*)	"Ao longo de sua batalha contra a loucura o filme oscila entre estes dois pólos, o do realismo e o do sentimentalismo." (*Los Angeles Times*)	"O clima todo é absolutamente *cool* e relax, um policial sem violência, sem armas e sem sangue. A direção de Soderbergh é segura e estimulante. O filme mais *hip* do momento." (*Rolling Stone*)	"McGehee e Siegel adicionaram novas camadas de complexidade à historia original, enfatizando os elementos edipianos e diluindo os conflitos de classe com ironia – e Swinton está incandescente, como o coração e o centro de gravidade do filme." (*Village Voice*)

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO *ABRIL DESPEDAÇADO*: WALTER CARVALHO

25

À esquerda, instalação do uruguaio Marco Maggi, que usa 50 mil folhas de papel com incisões: material orgânico, reciclável, lembra as malhas geométricas das cidades projetadas. Ao fundo, ilustração de Fêmur

FOTO HOSFELT GALERIA/DIVULGAÇÃO

Arte na metrópole

COM ATRASO DE DOIS ANOS, A BIENAL DE SÃO PAULO ABRE SUA 25ª EDIÇÃO, A PRIMEIRA SOB CURADORIA ESTRANGEIRA, COM A TAREFA DE PESQUISAR AS RELAÇÕES ENTRE PRODUÇÃO ARTÍSTICA E AS MEGACIDADES. POR TEIXEIRA COELHO

Depois de uma crise profunda, que levou à renúncia do curador Ivo Mesquita e a uma sucessão de adiamentos da mostra, prevista para acontecer em 2000, a 25ª Bienal de São Paulo abre-se finalmente neste mês, no dia 23, com a participação de 190 artistas, de 70 países, e um total de quase 300 obras. Pela primeira vez, a exposição tem um estrangeiro na curadoria, o alemão Alfons Hug, responsável pelo conjunto que, até o dia 2 de junho, sob o título geral *Iconografias Metropolitanas*, ocupa os três andares do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no parque do Ibirapuera. A idéia é fazer da 25ª Bienal uma extensa pesquisa sobre a arte contemporânea produzida nas grandes cidades. Estarão lá algumas das respostas dos artistas aos intensos e multifacetados estímulos urbanos.

Em relação à organização, a bienal deste ano tem basicamente dois grandes segmentos: o núcleo principal, também chamado *Iconografias Metropolitanas*, com 12 mostras, correspondentes a 11 cidades reais e a uma cidade imaginária, e *Representações Nacionais*. Para o primeiro módulo, Alfons Hug destacou 11 metrópoles: São Paulo, Caracas, Nova York, Johannesburgo, Istambul, Pequim, Tóquio, Sidney, Londres, Berlim e Moscou, cada uma delas representada por cinco artistas. Há ainda *a 12ª Cidade*, uma espécie de "laboratório de metrópole" com as criações em torno das utopias derivadas do caos moderno, segundo 12 artistas de vários países, incluindo os brasileiros Arthur Omar, Isay Weinfeld/Marcio Kogan e Mauricio Dias/Walter Riedweg. "O número 12 é bastante simbólico, remete aos 12 apóstolos, às 12 horas do relógio", diz o curador.

As *Representações Nacionais* seguem o modelo tradicional veneziano, em que cada um dos 70 países apresenta um artista. A exceção é o Brasil, que faz uma coletiva com 21 jovens artistas. As nove salas especiais privilegiam as obras de três brasileiros (Carlos Fajardo, Nelson Leirner e Karin Lambrecht) e seis estrangeiros (Jeff Koons, Julião Sarmento, Sean Scully, Thomas Ruff, Andreas Gursky e Vanessa Beecroft). Hug, que morou no Brasil por vários anos, e foi diretor do Instituto Goethe, em Brasília, de 1990 a 1994, fez a escolha dos brasileiros homenageados em parceria com o

À esq., fotografia do português João Tabarra; na página oposta, de cima para baixo, instalação do venezuelano Carlos Cruz-Diez, performance de Arahamaiani, da Indonésia, e obra do americano Doug Hall

curador Agnaldo Farias, ex-diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, responsável também pela seleção dos artistas da mostra da cidade de São Paulo e do painel da produção do país.

"A exposição tenta mostrar como o espírito que reina hoje, em meio à exclusão social, à poluição visual descontrolada, transforma-se em arte", diz Hug. "Sou contra a arte fora dos museus, que pode passar despercebida. É indispensável a manutenção de um local de contemplação, que reúna uma massa crítica significativa, capaz de transmitir uma energia transformadora", diz o curador, que vê o prédio moderno desenhado por Oscar Niemeyer para abrigar a bienal como um endereço privilegiado nesse sentido. "Tentamos preservar a amplidão do projeto original", diz Mario Biselli, arquiteto responsável pelo desenho da mostra e que instalou um par de torres à entrada do prédio.

Sem muita interferência arquitetônica nos 30 mil m² de área, ficam facilitados os exercícios de interação com as obras de arte, um conjunto bastante diversificado de estratégias e propostas estéticas para o convívio com o ritmo da cidade. O recorte de Alfons Hug inclui linguagens diferentes, de fotografias a vídeos e produções para a Internet, passando por pinturas e esculturas. "Alguns artistas recorrem à abstração, criando campos de cor e luz uniformes. Outros investem em uma solução para o problema da escala usando pequenos formatos. Há ainda os que tratam das relações humanas diante desse caos", diz o curador.

A diversidade marca também a seleção dos artistas brasileiros feita por Agnaldo Farias, com 30 nomes de dez Estados. "A prioridade foi mostrar a intensa produção fora do eixo Rio – São Paulo, reforçando a função de uma bienal", diz Farias. Essas escolhas são comentadas em texto, mais adiante, por **Katia Canton**. A participação estrangeira é analisada por **Leonor Amarante**.

Há ainda os projetos especiais, como a mostra da produção de videoarte africana, que reúne obras de cinco artistas daquele continente. A 25ª Bienal está orçada em 18 milhões de reais, bancados pelo Ministério da Cultura, pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo e pela iniciativa privada. – **GISELE KATO**

FOTOS DIVULGAÇÃO / SHIBATA AYANO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / COLEÇÃO PARTICULAR

A seguir, **Teixeira Coelho** analisa a propriedade de relacionar a produção e a discussão artística com a grande cidade.

Quando se anunciou o tema da próxima bienal, a pergunta foi uma só: por que *mais uma* exposição de arte sobre a cidade em tão pouco tempo? Entre as mais recentes, *Century City*, na Tate Modern, em Londres, com nove cidades globais cobrindo boa parte do século 20, foi destaque internacional entre 2000 e 2001. É verdade que esse destaque talvez se deva mais ao lugar do que à qualidade intrínseca da mostra, que inaugurava o programa da Tate Modern, implantada em uma antiga estação de força remodelada por Herzog & De Meuron. Não fosse esse fato arquitetônico, mais um na cadeia dos novos edifícios para museus erguidos ao longo da última década e meia, numa renovação e ampliação das áreas para a arte claramente necessárias nesta etapa da cultura mundial, provavelmente aquela mostra não conseguiria a mesma repercussão. Não foi estimulante. A exceção notável entre suas salas, sem patriotadas, estava naquela dedicada ao Rio de Janeiro, proposta por Paulo Venâncio – a mais bela de todas e que assim resultou por se preocupar antes em mostrar *a arte feita no Rio* do que em procurar ligações obscuras ou supérfluas entre o processo da arte e o processo da cidade. Em resumo, o tema da cidade tem sido muito abordado. E é espinhoso.

No entanto, sim, é um tema atual sobre o qual se pode, talvez se deva, insistir. Sob um duplo ponto de vista: mundial e local. O significado mundial da idéia de cidade nos foi reforçado pelo 11 de setembro. A destruição das Torres Gêmeas, sob sua denominação civil, World Trade Center, que se revelou mais provocadora do que se supunha, foi ato que não requer um trabalho adicional de hermenêutica para ser entendido. Visou-se o símbolo central de um certo conceito de civilização: a idéia e a imagem da *cidade*. (As tentativas de negar o conflito civilizacional não são apenas débeis: roçam o ridículo.) E no interior da imagem da cidade, buscou-se como alvo específico a torre, tópico recorrente na história da cidade, da cultura e da arte – não apenas da cultura e da arte ocidentais, mas destas sobretudo, e não apenas da contemporaneidade, mas desta

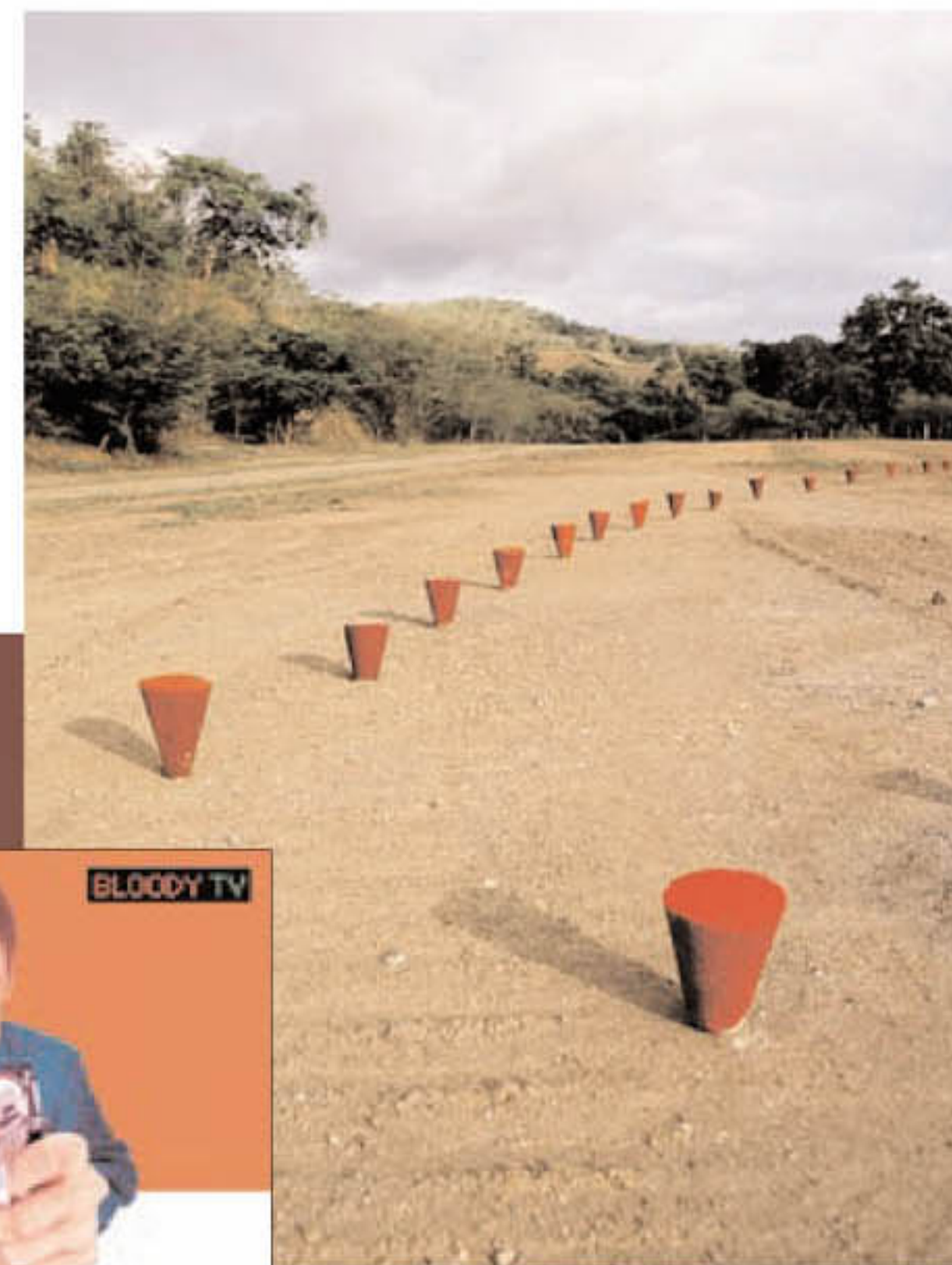
em particular. No caso há também, claro, o fato de se tratar dos Estados Unidos, do dinheiro, e da idéia de *mundial*. Mas um centro desse caso é a cidade. A cidade e o que representa nesta época que nos marca e da qual não nos desmarcamos ainda, a época moderna, com um complexo de idéias como as que ligam a cidade à razão, a cidade à burguesia, à emoção e ao sentimento, a cidade ao lugar renovado da mulher, a cidade às liberdades todas, a cidade à privacidade, a cidade não apenas à massa, mas também à individualidade que nela encontra abrigo único (o estar *alone together*, como lembra o jazzista Dexter Gordon). A cidade é o coração e a condição de nossa existência hoje, e é isso que o 11 de setembro nos lembra, impondo-nos esse tema como outra vez urgente.

Urgente no contexto mundial e no contexto local, o contexto desta cidade de São Paulo que, já é evidente, não depende mais apenas da improvável solução econômica para distanciar-se da barbárie. A recostura cultural, portanto feita também com a arte, é o instrumento privilegiado para isso. A defesa da cidade e da idéia de cidade é a questão — quer dizer, a defesa da liberdade, dos desejos, da disponibilidade. A cidade é a única realidade social concreta; *Estado* (no sentido político-administrativo) e *nação* são idéias fracas, acessórias à idéia de cidade, que vem de baixo para cima — uma idéia natural, não fosse a cidade algo inteiramente cultural. Então, de um ponto de vista externo à arte é o momento, sim, para se rever a cidade.

E sob um ângulo interno à arte, a cidade tem sido uma presença constante — ou obsessão inevitável — que se intensifica em vez de esmorecer. Para não voltar muito no tempo, é quase comovente ver como a arte começa a enxergar a cidade, ganhando o direito de baixar os olhos das alturas celestiais imaginárias onde haviam ficado encarcerados durante o medioevo e focá-los naquilo que estava à volta e que era a cidade. De início são esboços geometrizantes de fatias urbanas um tanto abstratas, ainda incapazes de dar conta da realidade intrincada dos núcleos antigos da cidade e da nova forma renascentista, timidamente ordenada, que emergia. Seguem-se as pinturas de atraentes interiores e exteriores urbanos que não cessam de fascinar o observador da época e o contemporâneo, como as de Vermeer com seus retratos fotográficos (embora montados, *arquitetados*, como se sabe agora) de cidades burguesas, isto é, anti-heróicas (mas na cidade moderna, o anti-heroismo é a regra, e o heroismo, a exceção — e a regra, aqui, não é para ser desprezada, como sofridamente agora sabemos). É uma longa e variada história: vem depois a presença, na arte, da cidade barroca, da flutuante cidade impressionista, da cidade heróica da Moscou vermelha de El Lissitzky e dos variados construtivistas, da cidade maquinista dos futuristas, da cidade parisiense orfista de Delaunay, da cidade embrulhada (mais magnificada do que ocultada) de Christo. A cidade, para a arte, não é apenas um tema passivo, de pura representação. Há na arte um desejo vivo da cidade, que tem sua versão romântica na tela de Caspar David Friedrich, em que um casal jovem, mãos dadas, olha desde a proa de um barco o perfil difuso de uma cidade que se aproxima. Um contraponto é o hiper-realismo dos artistas americanos dos anos 60 com sua versão mais publicitária, nada romântica ou mais integrada, menos apocalíptica, da cidade. É uma outra história e é a mesma história.

A cidade é tão central para a arte moderna e contemporânea que dois de seus "movimentos" artísticos seminais receberam nomes de cidade: a Escola de Paris (e *Paris* é aqui antes uma idéia constelar do que um signo nacional) e a Escola de Nova York (onde, pelo contrário, *Nova York* é emblema de uma nacionalidade e de uma proposta política). Curioso, aliás, que entre as cidades desta 25ª Bienal não esteja Paris. É uma cidade que passou nas últimas duas décadas por uma provocante revisão de suas formas e que *Century City* igualmente deixou de lado em sua contemporaneidade para apanhá-la naquele instante mítico do início do século. Será porque a *arte* da Paris de hoje tem sido menos provocante? Seja como for, as escolhas curatoriais sempre são pessoais e havia que dar espaço a Istambul, Pequim e Tóquio, o que está bem.

Como este artigo é escrito antes de abrir-se a bienal, fico imaginando como poderá ser a seção da *12ª Cidade*, a cidade utópica. A expectativa aqui é de receio. Receio de que se insista na idéia clássica do utopismo urbano, que tem sido o lado e a sina trágicos da cidade, tanto da chinesa marcada pelo agrarismo neofeudalista do maoismo quanto da cidade sovietizante ou da talibanesa milenarista ferrada por uma estética da miséria disfarçada de minimalismo conceitual. Ou no utopismo desta cidade modernista desenhada na prancheta do arquiteto racionalista onipotente e que conhecemos (ou des-) tão bem. (Já estaria na hora de Brasília ser incluída numa dessas mostras: seria um prato cheio — embora, como ainda se insiste por hábito intelectual, mais pelas suas ausências culturais...) Mas é pos-

Acima, detalhe de instalação do brasileiro Artur Lescher; à dir., obra de Vanessa Beecroft, homenageada com sala especial; na página oposta, à esq., obra de Aida Makoto, da mostra *Tóquio*; ao centro, instalação do Famous Five, da Letônia; à dir., obra da boliviana Raquel Schwartz

sível esperar que a presença, nesse grupo, dos brasileiros Weinfeld/Kogan, de um lado, e Arthur Omar, de outro, corrijam, com seus tons mutuamente contrastantes, esse possível e indesejável vetor da utopia controladora. O sentido da cidade, como da cultura, é seu uso, não seu projeto. Coisa que o utopismo tragicamente esquece. Ou desconhece.

É verdade que subsiste um incômodo na proposta de abordar a arte e a cidade num canto isolado da cidade tradicionalmente dedicado à arte *em separado*. É aqui que o formato da bienal se revela desgastado. A arte deveria estar espalhada pela cidade. Melhor: a cidade, e não apenas um seu pavilhão confinado, deveria transformar-se numa obra de arte. Ainda melhor: a cidade deveria transformar-se em múltiplas obras de arte conversantes. Ainda não despertamos para essa evidência. Ou já a olvidamos. Então, que a arte floresça na cidade pelo menos em estufa.

Mas há também expectativas positivas. A presença da iraniana Shirin Neshat, com seus vídeos lindíssimos e contestatórios, deverá ser um ponto alto. Desterritorializá-la e incluí-la no grupo de Nova York, onde atua, é idéia estimulante. Quer nos ofereça sua visão dessa cidade em malha ortogonal sobre a qual a vida urbana se inscreve, porém, numa dimensão de todo flexível e labiríntica; quer nos leve às formas de sua cultura de origem feita de cidades informais e tortuosas com uma vida superveniente no entanto muito ortogonalizada, portanto previsível, o resultado deverá ser notável.

Fazer uma bienal dedicada à idéia da cidade pode hoje ser, inesperadamente, uma proposta de resistência cultural. É o uso que penso fazer dessa idéia de bienal.

25

À direita, obra de Raquel Garbelotti, na mostra *São Paulo*; abaixo, pintura de Rupprecht Geiger, da representação alemã; na página oposta, instalação de Artur Lescher, também do núcleo *São Paulo*

As nuances da cidade

A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA INCLUI ARTISTAS QUE TÊM RELAÇÃO ESTREITA COM A TEMÁTICA URBANA, PARA ALÉM DE CRITÉRIOS GEOGRÁFICOS. POR KATIA CANTON

FOTOS MAURO RESTIFFE/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Se é que uma bienal deva ter um tema – a idéia é pertinente, contanto que o tema seja usado para fomentar um diálogo, para aglutinar possibilidades de articular a arte em relação a seu papel e suas potências diante do contexto sócio-histórico –, é interessante pensar na mudança do tipo de temática que as últimas bienais de arte de São Paulo vêm assumindo. A reflexão sobre esse deslocamento facilita a percepção de certas escolhas, incluindo a da representação brasileira nesta 25ª edição.

Houve um grande salto entre a 23ª Bienal, a da desmaterialização da arte e a 24ª, da antropofagia. Na primeira, a questão intra-arte: a idéia de uma mudança de suporte que tendia a despregar a arte da tela tradicional em direção a meios mais livres e fluidos. Era uma bienal, portanto, de conduta modernista, considerando-se a postura moderna aquela que caracterizou, no século 20, a tentativa da arte de transcender a realidade cotidiana, buscando, por meio da abstração e da síntese, atingir uma auto-suficiência em termos de discurso. A arte do século 20 conquistou o direito de falar de si mesma.

Já a edição da antropofagia voltou-se tanto para o conceito que caracterizou um movimento decisivo da arte brasileira – o Modernismo, associado à Semana de 22 – quanto para os alicerces de toda a estrutura da cultura nacional (tanto quanto a de muitos países do Terceiro Mundo), com suas formas criativas e desafiantes de interiorizar e adaptar referências externas, tomando-as para si e tornando-as, por uma metamorfose própria, também epidérmicas de sua própria e mutante cultura. A questão da antropofagia foi além dos limites da discussão da própria arte, mas manteve uma referência histórica para os debates. Deslocou-se, no entanto, de uma perspectiva intra-arte para um discurso aberto para o mundo e para as culturas. Abarcou, portanto, uma atitude contemporânea, não auto-suficiente, reclamando da arte um posicionamento diante da própria vida.

A 25ª Bienal, das *Iconografias Metropolitanas*, tenta captar um tema sociológico extremamente atual. Nada mais oportuno do que discutir os efeitos, as potências, as reverberações da vida nas grandes cidades na produção dos artistas. Mesmo porque esse é o tema que leva consigo uma ressonância de outras questões centrais na vida cotidiana, como a violência e sua banalização, o anonimato gerado pelas grandes massas de pessoas, os excessos de informação que assolam a mídia e que provocam uma estado de perda de memória, de semi-amnésia na população, a globalização em seus efeitos de perda de referência de si e das culturas locais ou, ao contrário, um acirramento da noção de local, de diferente, que tem causado um oceano cada vez mais espantoso e assustador de guerras e conflitos étnicos. A idéia de metrópole carrega consigo uma fragmentação e uma mudança aguda no conceito de identidade (e de alteridade), deslocando as noções de tempo e de espaço.

Na história da arte brasileira contemporânea, as obras de vários artistas escolhidos para essa bienal introduzem brilhantemente as interconexões com esses multifacetados assuntos. Isso é visível principalmente no módulo *Iconografias Metropolitanas*, que reúne as exposições das 12 cidades, em que o núcleo São Paulo é representado por Raquel Garbelotti, Lina Kim, Artur Lescher, Rubens Mano e Vânia Mignoni.

Lina Kim apresenta na mostra uma instalação em que os deslocamentos da relação identidade/alteridade se refletem literalmente na série de espelhos redondos, ladeando pias, baldes e camisas-de-força, que incitam ainda uma reflexão sobre sanidade e loucura, sobre violência e ausência.

Questões envolvendo espaço privado versus espaço público norteando noções de identidade, de liberdade e de deslocamento na metrópole estão presentes de forma peculiar na obra de Raquel Garbelotti. A artista construiu e projetou a imagem de uma casa pré-fabricada dentro do parque do Ibirapuera. A casa tem janelas, que lhe dão acesso à visualidade externa. Mas não há portas, não há possibilidade de interação real com a paisagem, com o lado de fora.

As cenas fragmentadas e descentralizadas que caracterizam a ação contemporânea pós-MTV (a linguagem dos videoclipes tornou-se uma das balizas na configuração de um tempo/espaço e de uma visualidade quebrada e irregular) está presente nas belas telas de Vânia Mignone. A artista também escolhe para seus cenários elementos destituídos de importância, pequenos *takes* cotidianos, fatos mundanos, e freqüentemente se abstém de colorilos, tingindo suas pinturas com monocromias.

Artur Lescher recria os movimentos de corpos e de olhares dos espectadores, habitantes da metrópole, com formas esculturais, em que predominam pêndulos e elipses criados geometricamente.

A outra exposição de artistas brasileiros na bienal, que integra o módulo *Representações Nacionais*, reúne um heterogêneo grupo de 21 artistas. Entre eles, o grupo Chelpa Ferro refere-se à fragmentação e, literalmente, ao sucateamento das coisas produzidas pela sociedade pós-industrial, cortando um carro velho com facas especiais, que posteriormente se tornarão esculturas.

Eliane Prolik refaz e homenageia a tradição do camelô, do anonimato e do comércio informal e mambembe brasileiro, recobrindo suas construções que reproduzem máquinas de bala com a beleza translúcida dos tules. Esses tules formam um túnel que conduz o espectador ao longo de área expositiva.

Acima, obra de Rubens Mano; à direita, pintura de Vânia Mignone; na página oposta, instalação de Lina Kim, todos integrantes da mostra *São Paulo*

25

A ausência toma corpo simbólico na instalação de José Rufino que, com fios, cartas e carimbos rastreados numa pesquisa de documentação histórica, retraça os caminhos tortuosos do desaparecimento de presos políticos brasileiros.

A relação entre o eu e o outro se desdobra dentro da noção da casa, na obra de Cao Guimarães. Em duas telas e um vídeo, o artista construiu um comentário poderoso sobre a percepção de imagens de duas pessoas em casas trocadas. A identidade de cada uma delas é definida pelo lar – é, portanto, construída, articulada nas bases da impermanência de suas respectivas moradias.

Muitos outros artistas entre os demais integrantes da mostra – Alexandre Pilis (radicado em Barcelona), Ana Miguel (DF), Brígida Baltar (RJ), Daniel Acosta (RS), Eduardo Frota (CE), Fábio Cardoso (SP), Gil Vicente (PE), José Bechara (RJ), José Damasceno (RJ), Karina Weidle (PR), Marcelo Solá (GO), Marcos Chaves (RJ), Marepe (BA), Oriana Duarte (PE), Paulo Whitaker (SP), Ricardo Basbaum (RJ) e Sérgio Sister (SP) – hão de provocar e deliciar o público com obras que espelham as principais preocupações, esperanças, dúvidas e incômodos dos moradores, ou não, das metrópoles contemporâneas.

Uma ressalva: a curadoria não precisaria se balizar pelo critério de representação geográfica, tentando incluir um maior número possível de artistas fora do eixo Rio–São Paulo. A diversidade aconteceria naturalmente dentro da complexidade da escolha do tema. A preocupação com o critério geográfico parece se colocar na contramão das questões centrais que norteiam a vida na metrópole contemporânea – por definição híbrida, deslocada, marcada por um ir e vir constante, pela sensação de um não-lugar, pela abolição de um conforto passado, definido pelos limites tradicionais da geografia, que nos abrigavam dentro de grupos, dentro de espaços em que nos sentíamos seguros, pertencendo de fato a algo ou a alguém.

25

Ecos globais

SEM ESTRELAS DE PRIMEIRA GRANDEZA, A PARTICIPAÇÃO ESTRANGEIRA PRIVILEGIA A PRODUÇÃO DA ÁFRICA, DA ÁSIA E DO ORIENTE MÉDIO. POR LEONOR AMARANTE

À esquerda, pintura de Chéri Samba, da República Democrática do Congo; abaixo, obra de Atta Kim, da Coréia; na página oposta, obra do americano Spencer Tunick, participante da mostra *12ª Cidade*

Toda bienal é um ato experimental. Cada edição tem um curador diferente que inventa uma geografia teórica, artística, conceitual e a aplica ao seu universo crítico. Como diz o italiano Achille Bonito Oliva, o curador é um Don Juan das artes, que ora se apaixona por tais artistas, ora por outros. Um crítico pode dar segmento a um trabalho desenvolvido na edição anterior ou pode radicalmente adotar novas regras e conceitos que o dissimulem. No caso desta 25ª Bienal de São Paulo, vale a segunda opção.

A supressão da parte histórica é o marco positivo desta edição. A idéia de se fazer uma exposição como bienal nasceu em Veneza, em 1893, para que de dois em dois anos houvesse a atualização do que acontecia em arte, e não para repetir a programação dos museus. A primeira edição aconteceu em 1895 – quando Veneza era, mais que cenário, um centro cultural ativo –, com obras que ajudaram a mapear o pensamento artístico contemporâneo.

Sem as pesadas mostras museológicas, a bienal terá foco em si mesma e fica, portanto, mais exposta a crítica. A proximidade com a arquitetura é marcante e já está contida no tema, *Iconografias Metropolitanas*.

Seguindo uma tendência internacional, esta edição abre as portas, de maneira inusitada, à África, Ásia e Oriente Médio, lembrando os objetivos da Bienal de Havana. Aqui se corre o risco de não se ter controle total do envio das obras, o que ocorreu na penúltima edição da Bienal de Lyon, em que um *bric-à-brac* dominou a mostra. No entanto, as onze capitais escolhidas para compor *Iconografias Metropolitanas* são simbólicas da idéia globalizante que abarca todas as grandes mostras. Neste segmento, obras da América, Europa e Oceania convivem com as daqueles outros continentes, onde subexistem, com maior intensidade, os antagonismos e as divergências étnicas e políticas. Essa heterogeneidade aplicada à urbe deve

evidenciar a relação entre homem, sociedade, natureza, ética e estética. Há de se levar em conta que nem sempre os artistas se mantêm fiéis ao tema da mostra.

No mapa das representações internacionais, a diversidade baliza o elenco, como acontece em quase todas as edições. A maioria dos artistas é jovem, muitos quase desconhecidos e vão se confrontar com estrelas do mercado como Jeff Koons, o português Julião Sarmento, o venezuelano Carlos Cruz-Diez.

As redes globais abrem novas perspectivas de realizações, como discute a obra de Alexander Apóstolo, de Caracas, que dialoga com o pensamento de Franz Ackermann, de Berlim. A propósito, depois da queda do muro, livres das pressões ideológicas das chamadas direita e esquerda, alguns artistas apostam na inutilidade de certos processos políticos e na sua capacidade transformadora, assunto da produção de Shirin Neshat, que integra a representação da metrópole Nova York, e autora da melhor obra da Bienal de Lyon de 1999.

Nesse agrupamento de fricção e distanciamento, as fronteiras não devem delimitar, mas multiplicar as indagações, com obras como a de Richard Wentworth, na mostra *Londres*, que abarca uma estética de múltiplos significantes,

FOTOS 1-20 GALERIA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / BARBARA GLADSTONE/DIVULGAÇÃO

em contraponto à linearidade do Doug Hall, também na mostra *Nova York*.

No conjunto, há destaques como o argentino Dino Bruzzone, com curta trajetória, mas às portas do circuito internacional. Em meio a dezenas de nomes de jovens desconhecidos, de difícil grafia, surge o grupo cubano Los Carpinteros, uma das promessas da ilha, redesenhando as cidades utópicas. Entre os latino-americanos, Marco Maggi, do Uruguai, relativiza os modos de percepção dos discursos artísticos, e é hoje um dos artistas mais expressivos de sua geração.

Assim como acontece nas áreas do cinema e da literatura, a produção de arte do Oriente Médio atualmente também ganha espaço. A influência da Bienal de Istambul é marcante entre os artistas turcos que mesclam experiências com linguagens ocidentais e orientais, como os vídeos de Kutlug Ataman.

A capital russa, por sua vez, entra mais uma vez na berlinda, através da objetiva de Boris Michailov, que revela o submundo da Moscou pós-soviética, enfatizando os desmazelos resultantes do colapso do antigo sistema.

A interdisciplinaridade é um veio paralelo explorado pelo conceito geral da bienal e se reflete também em escolhas tão díspares como do inquieto alemão Rupprecht Geiger, o londrino Michael Landy, com sua *action art* e o coreano Chien-Chi Chang, que esteve bem em Veneza, adensando a antropologia visual urbana.

No conjunto, a parte internacional não traz o contingente de pesos pesados que sempre se espera, mas deve fazer emergir desde as utopias de integração regional e continental até a incapacidade das linguagens de hoje se intercomunicarem. A conferir.

Onde e Quando

25ª Bienal de São Paulo. **Pavilhão Ciccillo Matarazzo (parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5574-5922, São Paulo, SP). De 23/3 a 2/6**

FOTOS ERIKA BARAHONA EDE/© FMGB GUGGENHEIN BILBAO / BARBARA GLADSTONE/DIVULGAÇÃO / NICOLE KALGSBRUN GALERIA/DIVULGAÇÃO / MARIANNE BOESKY GALERIA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Acima, fotografia de Nancy Davenport , da mostra *Nova York*; à esq., instalação da americana Sarah Sze, exposta na *12ª Cidade*; abaixo, obra do russo Sergey Bratkov; na página oposta, à esq., fotografia de Shirin Neshat, na mostra *Nova York*; à dir., pintura de Jeff Koons, que tem sala especial

O REALISTA ALEGÓRICO

O Paço Imperial do Rio expõe gravuras de Otto Dix, que fundiu o retrato da realidade e a invenção simbólica para expressar a Alemanha dos anos 20

Por Ferreira Gullar

As águas-fortes de Otto Dix chegam ao Brasil na exposição Gráfica Crítica 1920-1924*, em cartaz no Paço Imperial do Rio de Janeiro, de 7 de março a 28 de abril. São 86 obras do artista, que pertenceu àquela geração que sobreviveu à Primeira Guerra, um labirinto de trincheiras enfeitado de cadáveres e feridos por rajadas de metralhadoras e bombas de gás mostarda. O conflito marcou a Europa com uma intensidade jamais vista. A Alemanha terminou a guerra com 1,7 milhão de mortos e mais de quatro milhões de feridos. É sintomático que a ela tenham se sucedido os "loucos anos 20", um período de dissipação entre o esplendor e a miséria de bordéis de luxo e desemprego em massa, novos-ricos e mendigos aleijados nas batalhas. Dix viveu de perto tudo isso e mais.*

O então aluno da Escola de Arte Industrial de Dresden responde eufórico ao chamado das armas. "É algo que deve ser vivido. Sou realista e tenho que ver tudo com meus próprios olhos para assegurar-me de que realmente é assim", comentou. Soldado, luta na artilharia, aprende a manejar metralhadoras em Flandres e na Rússia, e encontra tempo e concentração para desenhar e pintar centenas de aquarelas, esboços e aguadas. Os colegas admiram-se ao vê-lo ora treinando o lançamento de granadas, ora entre uma imponente pilha de quadros guardados nas trincheiras. São obras de múltiplas influências, notadamente o Cubismo e o Expressionismo. Algumas de suas imagens de mutilados de guerra são, mais tarde, destruídas pelos nazistas por serem "sabotagem ao espírito militar nas Forças Armadas".

À esquerda, *Refeição na Trincheira*, **exemplo da obra de Otto Dix, que retratou o abismo da guerra com revolta e pessimismo, mas sem ceder ao niilismo**

Não deixavam de ter razão. O jovem belicoso que vai para o front retorna como um ácido crítico da violência desmedida do homem. Dix quis descer aos infernos e ver tudo por si mesmo. Trouxe-nos um dos mais fortes retratos do abismo, feito por um artista que pagou a passagem com a própria esperança. "Nunca tive a ilusão de acreditar que minhas obras poderiam mudar o homem", escreveu Dix, após viver duas Grandes Guerras. Poderia servir de epitáfio para toda a arte. — **Mauro Trindade**

A seguir, **Ferreira Gullar** contextualiza a produção artística de Otto Dix.

Embora a obra de Otto Dix, como a de qualquer outro artista plástico, possa nos tocar pela simples experiência visual, no caso da dele como na de outros, o conhecimento do contexto histórico e social em que ela nasceu acrescenta muito à sua leitura.

Nascido na última década do século 19, Dix pertence à geração de artistas alemães formada nos anos inquietos que antecederam à Primeira Guerra Mundial e foram marcados, no plano cultural, pelo questionamento dos valores estéticos e éticos. É um período de grande efervescência, quando pintores, gravadores e escritores se reúnem, discutem e colaboram uns com os outros. Arte, literatura e política se misturam e dessa mistura surge o Expressionismo berlinense estimulado pelas muitas publicações de vanguarda, que tratam de arte, literatura e política, como *Der Sturm* e *Die Aktion*.

Embora o Expressionismo, a partir do grupo Die Brücke, tenha se tornado a tendência dominante em Berlim naquela época, não excluiu a influência do Cubismo e do Futurismo, com os quais às vezes se confunde, como se englobasse sob sua denominação todas as tendências de vanguarda. Dix, que estudou inicialmente decoração e depois, pintura, na Escola de Belas-Artes, sofreu a influência de Van Gogh e do grupo Die Brücke, mesclada com ecos do Futurismo. Não obstante, essas influências adquirem em sua pintura um sotaque peculiar, já que se exercem sobre a herança de mestres do passado, como Cranach, Baldung, Dürer e Grünewald, a que recorre à medida que se distancia do experimentalismo inicial. Mas não apenas o contexto cultural e artístico "explicam" a arte de Otto Dix. Também o contexto histórico tem um peso decisivo na sua visão de mundo e, conseqüentemente, em sua arte, tanto temática quanto formalmente. E qual era esse contexto histórico?

Ao lado, *Em Frente do Espelho* levanta a questão: uma imagem da realidade ou a representação de sua decadência? Na página oposta, *Revista dos Retornados*: arte feita num país com quatro milhões de feridos

A Europa do começo do século 20 debate-se entre o otimismo do progresso material e tecnológico — de que o Futurismo é a expressão no plano artístico — e o feroz conflito de interesses entre os países capitalistas na disputa do mercado mundial. Esse conflito econômico eclodirá em conflito armado em 1914, dando início à Primeira Guerra Mundial. A Alemanha, por ser uma das derradeiras potências capitalistas a se consolidar como Estado, não possui colônias e, por isso, está em desvantagem para disputar com a Inglaterra e a França, por exemplo, sua fatia no mercado mundial. O caminho que resta é a guerra. E dessa guerra terão que participar os jovens dos países conflitantes e entre eles os artistas e intelectuais.

Otto Dix apresenta-se como voluntário e, enviado para as trincheiras, descobre o horror que é a guerra. Essa experiência irá marcá-lo para o resto da vida, a ele e a sua arte, que se torna de imediato um instrumento de crítica e denúncia do militarismo. Deve-se admitir, no entanto, que a dramaticidade e o pessimismo já estavam presentes em seus trabalhos anteriores à guerra, de que é exemplo o quadro *Sol Poente sobre uma Paisagem de Inverno, com Corvos*, pintado em 1913, que de certo modo antecipa a visão dos campos de batalha, transformados em cemitérios.

Onde e Quando

Otto Dix, Gráfica Crítica 1920-1924. **Paço Imperial (Praça 15, 48, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2533-4407). De 3ª a dom., das 12h às 17h30. De 7/3 a 28/4. Grátis**

O pós-guerra, numa Alemanha derrotada e ressentida, não é, no plano social e cultural, menos conflituoso. A destruição de riquezas materiais que a guerra provoca — e que a derrota agrava — bem como a morte injustificável de homens jovens e, neste caso particular, de alguns brilhantes artistas, só contribui para acirrar os ânimos e exasperar a revolta e o niilismo. O movimento Dadá é, mais que qualquer outro, a expressão da negatividade que, se antes atingia a sociedade burguesa, agora atinge a própria arte, vista como fruto da conivência com a burguesia. Os dadaístas, então, pregam a antiarte.

Otto Dix se deixa influenciar também pelo Dadaísmo, na verdade mais por alguns de seus recursos técnicos, como a colagem. Participa da 1ª Feira Internacional Dadá, realizada em 1920 em Berlim, mas a verdade é que a sua personalidade de cidadão militante não se ajusta à atitude *blasé* dos dadaístas. Dix é pessimista e revoltado, mas não niilista. Quem denuncia as mazelas sociais não é indiferente a elas: muito pelo contrário, não as tolera e quer extirpá-las da sociedade. Dix , na verdade, é um reformador, um moralista, mesmo quando — e sobretudo — retrata as prostitutas, acentuando o erotismo e a quase obscenidade de sua figura e de suas atitudes.

Por isso mesmo, não se pode afirmar que Dix era fatalmente um artista figurativo, tal a sua vinculação profunda com a realidade social de seu país e de sua época. E neste particular, era também essencialmente um gravador, tanto pela necessidade que tinha de valer-se dos recursos figurativos e gráficos para por à mostra as vísceras da sociedade doente, como pela natureza ética do ofício do gravador e da gravura como meio de expressão artística. Essa integração do crítico social implacável com o artesão exigente e austero é um dos traços marcantes da personalidade desse artista.

Mas se há outro traço que se deve sublinhar na personalidade e na obra de Otto Dix é, sem dúvida, a paixão que perpassa toda sua criação, tanto gráfica quanto pictórica. Esta, aliás, é uma característica do Expressionismo, que surge na Alemanha industrial e urbana como a erupção das forças primitivas e irracionais que a civilização moderna (e burguesa) recalcou. Não foi por acaso que, na mesma época em que esse fenômeno se dá, Freud descobre a importância do inconsciente na vida psíquica dos indivíduos.

Otto Dix mergulha no inconsciente da sociedade alemã. E não como Freud o fizera, mas da maneira única que pode fazer um artista, seja ele um poeta, um músico, um dramaturgo; e cada um o fará conforme as peculiaridades de seu gênio artístico e de seu meio de expressão. Por isso mesmo, cada obra possui um significado intransferível e implica um conhecimento irrepetível da realidade. A obra, ao mesmo tempo, a revela e a inventa, como se pode constatar em cada gravura, em cada óleo de Otto Dix. Esta mulher bêbada, jogada sobre uma cama de bordel, é um retrato ou uma invenção? E esta outra prostituta que se mira no espelho, de corpo obsceno e seios murchos, é uma figura real ou a representação alegórica da decadência moral?

Tanto é uma coisa quanto outra. Como são seus magníficos retratos, magníficos precisamente porque não são "retratos", isto é, não são a reprodução fotográfica do que retratam. Tem inteira razão Eva Rapsilber quando afirma que "a despeito de seu estilo realista, sua pintura não pode ser qualificada de objetiva; por suas intenções, ela é antes simbólica, psicológica". De fato, quando nos deparamos com o célebre *Retrato de Meus Pais* (1924), mergulhamos numa atmosfera ambígua de realismo e magia.

A visualidade emergente

Três mostras, em Belo Horizonte e Campinas, abrem o segundo Programa Rumos, com a novíssima produção de artes visuais

Em 2001, os percursos da emergente arte contemporânea brasileira cruzaram-se em pelo menos três questões: a crise da identidade, as poéticas do efêmero e as novas tecnologias da imagem. Esse é o mapa traçado pela segunda edição do Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003. "Essas são as grandes questões da arte contemporânea. Assim como o cabo coloca em rede do Crato a São Petersburgo, as regiões do Brasil estão antenadas", diz o crítico Fernando Cocchiarale, curador e coordenador geral do programa. Com o objetivo de mapear a produção, revelar artistas e curadores e diagnosticar o estado do ensino e do mercado de arte no Brasil, o Rumos Artes Visuais abre seu cronograma de exposições com três mostras. Até 31 de março, os 69 jovens artistas dos 17 Estados selecionados nessa edição estão na exposição *Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira* no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (av. Afonso Pena, 1.537, tel. 0++/31/3237-7291). No Itaú Cultural Belo Horizonte (r. Goitacazes, 29, tel. 0++/31/3222-8160), a mostra *Sobre(a)ssaltos* é um recorte, reunindo oito artistas que lidam com interferências urbanas, e fica em cartaz até 26 de abril. Sincronizada com duas grandes produções que acontecem neste mês em São Paulo — a 25ª Bienal, sob o tema *Metrópoles*, e o projeto Arte/Cidade —, *Sobre(a)ssaltos* apresenta os registros das intervenções feitas ao longo do mês de fevereiro na cidade. Graziela Kunsch registrou em vídeo suas incursões à periferia e Marcelo Cidade fotografou os habitantes alinhados ao horizonte. Em Campinas, o Itaú Cultural — Espaço de Fotografia e Novas Mídias (r. dr. Moraes Salles, 1.373, tel. 0++/19/3253-4789) exibe até 3 de maio a mostra *Estranhamento*, com cinco artistas que investigam os deslocamentos de significado do objeto artístico. A mais abrangente das mostras, *Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira*, apresenta o resultado do trabalho integrado de 13 curadores. Ao dividir o território nacional em nove regiões e selecionar 69 artistas entre 1.492 inscritos, a equipe fez um mapeamento visual que ainda reflete os contrastes socioeconômicos do país. Um terço dos selecionados reside no eixo Rio-SP, embora desta vez estejam presentes artistas de Roraima e Amapá. "O crivo primeiro de seleção é o da qualidade. Se este fosse um programa federal, teria de abranger todos os Estados. Mas como é nacional, o Rumos está mais para uma Seleção Brasileira de Futebol do que para um Concurso Miss Brasil", diz Cocchiarale. — PAULA ALZUGARAY

Acima, *Isto é Arte?...*, de Jeanine; abaixo, *After Venice*, de Laércio Redondo: jovens selecionados

FOTOS DIVULGAÇÃO

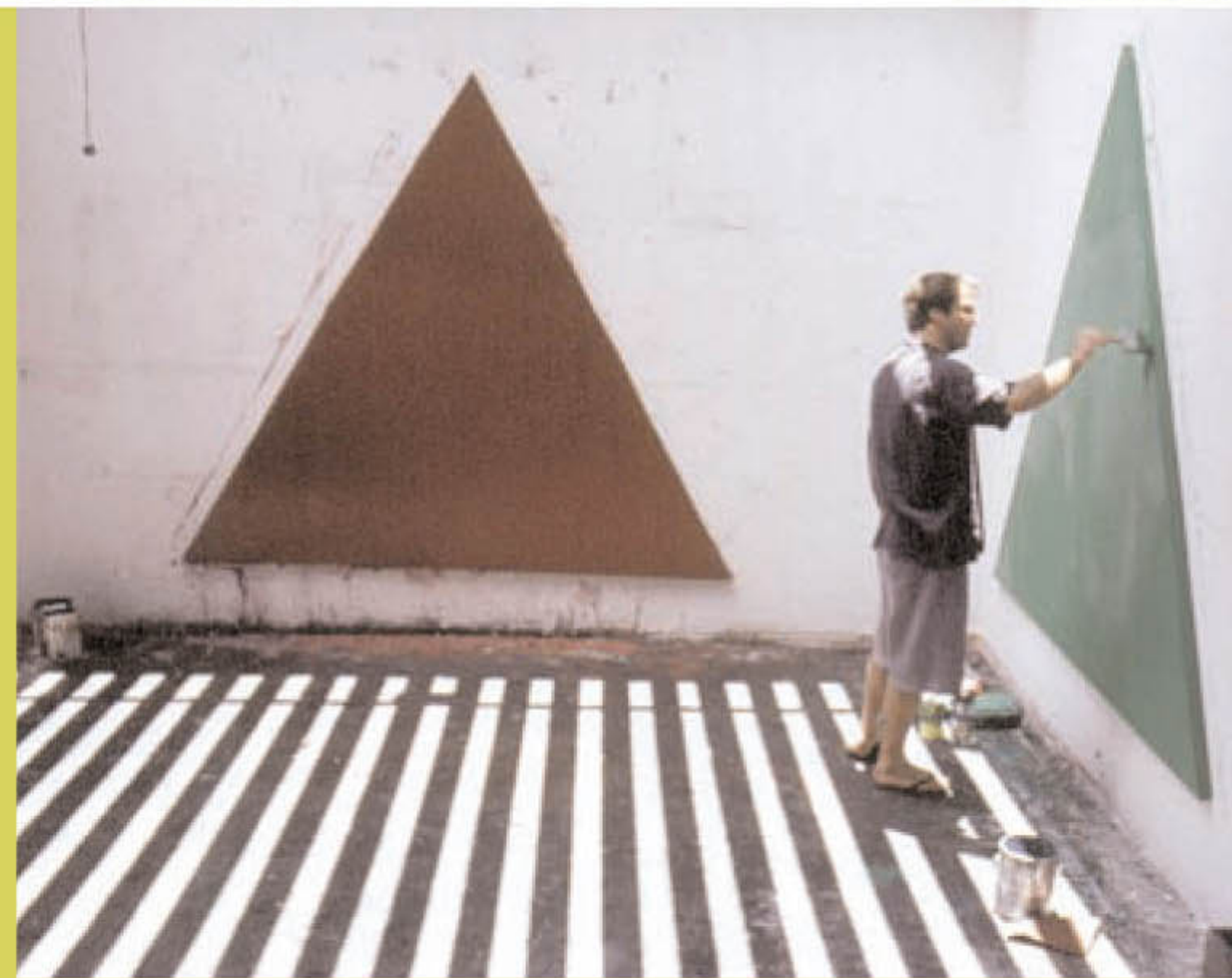
A REFLEXÃO CONTEMPLATIVA

Marco Giannotti pinta para o deleite visual

Sociólogo de formação, com mestrado em Filosofia e doutorado em Artes Visuais, o artista paulistano Marco Giannotti é um incansável pensador da condição da arte na atualidade. Embora articule a produção artística com uma multiplicidade de questões filosóficas, ele teme justamente que grande parte dessa arte contemporânea tenha se tornado um jogo conceitual. "A arte está perdendo sua relação com o deleite visual e sendo mediada simplesmente por um discurso que a empobrece", diz o artista.

Aos 14 anos, ainda sem saber o espaço que a arte ocuparia em sua vida, Giannotti começou a freqüentar o atelier do artista Sergio Fingermann. Interessava-se também pela pintura da Casa 7, grupo de jovens artistas que reunia Rodrigo Andrade, Nuno Ramos, entre outros, e que buscaram, nos anos 80, recuperar a pintura, as grandes telas, o prazer de pintar.

De 1982 a 1984, Giannotti morou em Nova York. Na volta ao Brasil, enquanto estudava Ciências Sociais, montou seu atelier e assumiu a cor como sua principal preocupação, ou como centro de sua pintura. Ganhou prêmio em um Salão Paulista e foi apresentado por José Resende à artista Mira Schendel. "Ela viu uma obra minha e disse que poderia ter sido ela a fazê-la. A conexão foi imediata e ela se tornou, de fato, uma mestra."

A questão da cor sempre acompanhou o artista, que dedicou uma de suas teses acadêmicas à *Doutrina das Cores*, de Goethe. "A cor é um fenômeno, lida com a visibilidade", diz. "Veja essa tela triangular azul. O azul que está na sombra é completamente diferente do azul que recebe sol", diz, apontando uma grande tela em seu atelier e que faz parte da instalação que preparou para o projeto Arte/Cidade, que acontece na Zona Leste de São Paulo até o fim de abril.

O que ele quer é que sua arte seja uma reflexão sobre o que é olhar, uma experiência contemplativa. "Hoje se faz muita arte para não olhar e, sim, decifrar", diz. Um dos grandes assuntos das pinturas do artista foram as janelas. Elas foram sempre pintadas como molduras para o olhar, espaços de opacidade, recortes para a percepção. "A pintura da janela parece criar uma tridimensionalidade, mas ao mesmo tempo a nega, já que estamos lidando com o plano da tela", diz.

O atelier de Giannotti é anexo a sua casa, no bairro paulistano do Brooklyn. Na parte de baixo, um galpão cheio de telas e tintas, uma cadeira, cinzeiros com tocos de cigarro; na parte de cima, um escritório com computador e a estante repleta de livros de arte. "Tenho uma disciplina de contemplação: toda manhã, vou ao atelier, fumo um cigarro e fico olhando as obras. É preciso conviver com elas", diz.

Entre a pintura e o magistério — é professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo —, Giannotti não acredita na antiga idéia de inspiração. "Às vezes estou inspirado e faço bobagens. Às vezes, não estou, mas me concentro, trabalho e consigo resultados interessantes."

O conjunto de três grandes telas triangulares nas cores azul, verde e vermelho que preparou para o Arte/Cidade ocupa o Santuário de São José do Belém. "Tive um sonho em que estava caindo uma igreja. Isso era como recuperar algo de sagrado no fazer artístico", diz.

Para Giannotti, há muitas implicações nessa obra, como a chance de tratar temas como fé e transcendência de uma maneira diferente daquela figurativa, presente em toda iconografia religiosa. Na visão do artista, é possível unir arte e religião para evocar a possibilidade de conectar-se com a vida: "A igreja é um local de revelação. O museu deixou de sê-lo, pois a arte dessacralizou-se. É preciso reintegrar a arte à vida, religando-a ao sagrado".

Exercícios contemporâneos

Mostra em Fortaleza estabelece relação entre a obra de Leonilson e de outros 30 artistas brasileiros

A produção do cearense Leonilson (1957-1993) serve de referência para a coletiva *Arte Contemporânea*, que se abre no dia 13, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza (rua Dragão do Mar, 81, Praia de Iracema, Fortaleza, CE, tel. 0++/85/488-8600). A exposição, no Museu de Arte Contemporânea, reúne obras de mais de 30 artistas e possibilita um exercício de aproximação com as peças criadas pelo homenageado, que fazia cada uma delas como se fossem páginas de um diário íntimo. Para a mostra, o curador Nelson Aguilar escolheu 13 desenhos e bordados do início dos anos 90, pertencentes ao acervo do *Projeto Leonilson*, fundado em 1994 por amigos e familiares do artista. O conjunto completa-se com peças de Nelson Leirner, Lygia Pape, Waldemar Cordeiro, José Damasceno, Carmela Gross, Siron Franco, Miguel Rio Branco, Marcos Coelho Benjamin, entre outros, vindas de museus e coleções particulares. Lado a lado, as obras em diferentes linguagens, de fotografias a instalações, pontuam algumas das principais questões levantadas pela arte contemporânea. Em uma sala anexa, o museu apresenta também suas mais recentes aquisições: "São obras que acabam de ser incorporadas ao acervo, de 12 artistas da nova geração, como Eduardo Frota, Gilberto Cardoso e Herbert Rolim", diz José Guedes, curador-associado da exposição, planejada em parceria com a BrasilConnects. "De início, viriam para cá alguns dos módulos da *Mostra do Redescobrimento*, mas resolvemos montar um histórico mais completo da produção dos anos 60 para frente, conservando o conceito da exposição original". O Centro Dragão do Mar aproveita ainda o destaque que Fortaleza ganha neste mês como sede da reunião anual do Banco Interamericano de Desenvolvimento para abrir outra mostra, dividida em duas partes: *Arqueologia*, assinada por Cristiana Barreto, e *Arte Indígena*, com curadoria de Luís Grupioni, que ocupam duas salas do Memorial da Cultura Cearense com cerâmicas, esculturas de pedra, máscaras e plumárias feitas por grupos indígenas brasileiros. – GISELE KATO

Acima, *J. L. 35* (1993); à dir., *Empty Man* (1991), obras de Leonilson

O anseio pelo grande labirinto

Livro usa a experiência de Hélio Oiticica no morro da Mangueira para fundamentar uma análise da arquitetura da favela carioca

Em 1961, Hélio Oiticica escreveu em seu diário uma frase simbólica e, em certo sentido, visionária: "Aspiro ao grande labirinto". Nessa época, o artista deixava a superfície bidimensional das telas para lançar-se ao espaço, projetando seus primeiros *Penetráveis-Labirintos*. Mas o autêntico fio da meada, que o conduziria à experiência sensorial do labirinto, Oiticica viria a conhecer em 1964, quando sobe o morro da Mangueira e vivencia a favela, o samba e a dança. A relação entre a obra do artista e o espaço fragmentário, labiríntico e orgânico das favelas é o assunto de *Estética da Ginga – A Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*, da arquiteta-urbanista Paola Berenstein Jacques (Editora Casa da Palavra/Rioarte, 160 págs., R$ 28). No livro, a experiência do artista na Mangueira é usada como ferramenta para a visualização de uma estética própria das favelas, associada à dança.

Quando passa a freqüentar a favela, Oiticica torna-se um dos melhores passistas brancos da Estação Primeira e vive experiências que formam a base dos *Parangolés* (capas e estandartes para serem usados como vestimentas de danças) e do *Penetrável Tropicália* (instalação que inspirou o movimento Tropicalista). Com essas referências, a autora fundamenta a análise da arquitetura das favelas. Sempre contrapondo a natureza espontânea e aparentemente aleatória das construções dos morros à linearidade cartesiana da cidade de asfalto, ela estabelece três "figuras conceituais" aplicáveis ao espaço das favelas: o Fragmento, o Labirinto e o Rizoma, relacionando a vertigem labiríntica à dança e à ginga. – PAULA ALZUGARAY

Abaixo, o livro de Paola Jacques; à esq., sambista com parangolé e o passista Oiticica

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR PAULO REIS

A DAMA EXPERIMENTAL

Mostra de inéditos de Lygia Pape, no Rio, confirma o vigor da obra de uma das artistas mais importantes do país

A repercussão internacional que a obra de Lygia Pape vem tendo hoje é sinal de que a arte contemporânea brasileira não pode mais viver só do fenômeno Lygia Clark–Hélio Oiticica. Que eles são hoje dois bastiões é inegável, mas eles não transformaram e fizeram arte sozinhos. Para entender a profunda transformação por que passou a arte brasileira nos anos 50 e 60, é preciso pensar em toda uma geração de artistas que vivenciavam, escreviam e, principalmente, trocavam experiências artísticas. Entre eles está Lygia Pape. E ela, em certo sentido, tem mais a ver com Hélio Oiticica que outros artistas. Ambos conversavam muito sobre suas obras e se apoiavam mutuamente. Lygia Pape nunca foi de meias palavras, nem inteiras, e talvez por isso a crítica tenha dado preferência a Lygia Clark. Não importa. O reconhecimento, enfim, veio.

Em 2000, a Fundação Serralves, no Porto, dedicou-lhe uma retrospectiva em que se pôde ver obras históricas do grupo Frente, do Neoconcreto, das experiências sensoriais até obras mais recentes e inéditas. O vigor e o frescor da sua produção foram notados: do Porto aos Estados Unidos, passando pela Inglaterra, não houve uma só crítica que não a apontasse como a mais interessante artista brasileira em atuação. Para compreender tal fenômeno, basta visitar a mostra *Lygia Pape*, no Centro Cultural Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Desta feita, as proverbiais palavras de Oiticica a respeito da obra de Lygia Pape ser uma semente permanentemente aberta, pois sementes são centros de energia aguardando o momento de irromper, se materializam em quatro salas de peças inéditas. São elas: *Livros*, com esculturas em ferro, resina, arroz e palavras, e as instalações *Carandiru*, *New House* e *Jogo de Tênis*.

Em *Livros*, a artista estabelece uma relação formal entre o natural e o orgânico das esculturas de ferro com sementes (arroz). Em *New House*, ela faz uma crítica à falta de moradia das populações de rua e de como estas improvisam e constroem novos espaços para morar apenas com material descartado. *Carandiru* é o comentário visual sobre a chacina que mobilizou o país. Ao misturar imagens históricas dos índios tupinambás com uma cascata de sangue, a artista demonstra como ainda hoje nossa história é sangrenta, desde imagens de Eckhout até a luxuriante cascata de águas vermelhas.

Acima, a instalação *Carandiru*, de Lygia Pape: história sangrenta desde os tempos dos tupinambás

FOTO DIVULGAÇÃO

Pape se estabeleceu como uma artista de produção variada, aliada à pesquisa de materiais. De resto, é sempre ela mesma: bem-humorada, mas cáustica, atenta à realidade social e ao papel do artista. A crítica à sociedade, ao mundo das artes, aparece sempre em sua obra de vertente sociológica e política. É nesse sistema de representação e significação que devem ser percebidas as obras desta mostra, cujo objetivo é a compreensão do indivíduo, a erotização do corpo, a aproximação da arte com a vida.

Sua produção é marcada tanto pela ironia, por uma naturalidade despudorada, anárquica e ferina, fazendo referências à situação social e política, como por instalações sensoriais, como *Jogo de Tênis*, em que a artista brinca com a onomatopéia "ping-pong". Em ambas as situações, ela busca o elo perdido, a metáfora referente à massa, os sentidos de uma grande maioria, em um país como o Brasil, com uma grande e dolorosa dicotomia entre o que o olho vê ou o nariz cheira, e o que a barriga sente. Pape se apodera dos princípios culturais – históricos, sociológicos ou políticos – brasileiros e os coloca como questão permanente ao espectador. Enfim, Pape é o espelho invertido da arte brasileira. Um efeito que pode muito bem ser sintetizado no poema *Traduzir-se*, de Ferreira Gullar. "Traduzir uma parte na outra parte – que é uma questão de vida ou morte – será arte?"

Lygia Pape. Mostra no Centro Cultural Hélio Oiticica (r. Luís de Camões, 68, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2232-4213). De 3ª a 6ª, das 11h às 19h.; sáb., dom. e feriados, das 12h às 18h. Grátis. Até dia 31

	Estados	Daniel Acosta	Coletiva Tridimensional	Secos e Molhados	Desenhistas e Coloristas
MOSTRA	Sem título, 2001 (detalhe) Laura Vinci	*Paisagem Portátil*, 2002	*Esteira*, 2001 (detalhe) Ana Luiza Dias Batista	*Parede com Incisões à La Fontana*, 2000 Adriana Varejão 190 x 200 cm (detalhe)	*Atlântico*, 2000 Artur Barrio 143 x 26 x 12 cm
ONDE E QUANDO	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3600). De 2/3 a 7/4. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. Grátis.	Galeria Casa Triângulo (rua Bento Freitas, 33, Largo do Arouche, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3331-5910). De 19/3 a 13/4. De 2ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Adriana Penteado Arte Contemporânea (rua Peixoto Gomide, 1.503, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3081-1012). De 16/3 a 30/4. De 3ª a sáb., das 14h às 19h. Grátis.	Galeria Fortes Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). De 23/3 a 30/4. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	Galeria Luisa Strina (rua Oscar Freire, 502, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3088-2471). Do dia 5 ao dia 16. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição com três obras de Laura Vinci, feitas com gelo, vapor, vidro, metal e pedra. Com as instalações, a artista paulistana investiga a relação dos diversos materiais com o espaço expositivo e sugere uma reflexão sobre a passagem de um estado físico a outro. A curadoria é de Marcello Dantas.	Mostra com oito esculturas do artista gaúcho feitas com fórmica em diversos padrões de madeira, massa de modelar, alumínio e flores artificiais. Daniel Acosta (também na Bienal) expõe ainda cinco desenhos em grafite.	Exposição com três artistas contemporâneos: Ana Luiza Dias Batista apresenta *Esteira*, acompanhada por desenhos com as fases anteriores da obra; Débora Bolsoni exibe esculturas feitas com material de construção; e João Loureiro monta uma "sala de jogos" com fliperamas de madeira.	Exposição com duas obras da série *Charques*, em que Adriana Varejão cobre camadas de carne pintadas com azulejos, em uma continuação da pesquisa iniciada nos anos 60. A artista carioca apresenta também duas pinturas, *Ambientes Virtuais*, produzidas por meio de imagens digitais em 3D.	Coletiva que marca a reabertura da galeria depois de uma reforma de oito meses, comandada pelo arquiteto Isay Weinfeld, que triplicou o espaço expositivo. Com curadoria de Felipe Chaimovich, a mostra reúne obras de diversos artistas de seu elenco, como Keila Alaver e Edgard de Souza.
IMPORTÂNCIA	Esta importante artista tem uma carreira de mais de quinze anos baseada na exploração de materiais e de espaços específicos. Suas obras mais conhecidas são as esculturas em metal, mas ela também usa materiais fluidos, como a água. Nesta mostra, manipula o conceito do estado das coisas, incorporando o uso de vidro, água, areia, pó.	Este artista gaúcho é hoje uma das referências da nova geração brasileira. Ele trabalha com o universo doméstico e da cidade, subvertendo a lógica desses espaços com ironias sutis, que dialogam com as expectativas em torno dos objetos.	Trata-se de uma coletiva com três nomes promissores da nova geração brasileira. Na continuidade de seus projetos, a galeria tem-se afirmado com um programa para lançar jovens artistas.	Uma das mais importantes artistas contemporâneas brasileiras, Adriana Varejão atualiza na série *Charques* sua pesquisa sobre azulejaria e da pele, como temas de um comentário sobre a história e a condição humana.	A coletiva faz uma leitura da produção de vários artistas brasileiros e internacionais por meio de dois procedimentos usados na criação: desenhar e colorir. Essas atitudes podem coexistir em uma pintura ou desenho, mas há sempre uma motivação ou interesse que pode situar o artista em um determinado grupo.
PRESTE ATENÇÃO	Na atitude de Laura Vinci em relação à própria obra. Em suas construções escultóricas, ela busca criar um pensamento sobre a existência das coisas e das matérias, fazendo isso sem se confrontar com o espectador. A artista prefere imprimir a suas obras uma atmosfera de delicadeza, de sutileza.	Na variedade de materiais na obra de Acosta. Para tecer seus poderosos comentários sobre a vida cotidiana, ele constrói esculturas e objetos com fórmicas, flores de plástico, massa para modelar, tijolos de cerâmica e até um guarda-roupa de madeira.	Nas especificidades das obras dos três artistas. Ana Luiza faz "esteiras"; em suas salas de jogos, Loureiro constrói fliperamas com madeira e fórmica; e Bolsoni propõe "espaços baldios" com suas esculturas.	Nas outras obras da mostra. As pinturas apresentam uma discussão sobre planos e cores, assunto que a artista já havia introduzido em 1994, com a obra *Extirpação do Mal por Incisão*. Ali, camadas ou cascas de uma pintura eram escavadas na tela, caindo sobre mesas hospitalares.	Na maneira como a curadoria apresenta os dois procedimentos na galeria, perguntando se esse pensamento organizacional, que sempre orientou a arte, permanece de fato como um eixo de sentido para a arte contemporânea.
PARA DESFRUTAR	A exposição de Hiroshi Sugimoto, também no Centro Cultural Banco do Brasil, de 2/3 a 7/4. Na mostra estão 45 fotografias em preto-e-branco, de paisagens e personalidades, que podem ser vistas como meticulosos estudos de novas técnicas de impressão e luminosidade.	*Ressonância Mórfica*, de Sandra Tucci, no MAM-SP (parque do Ibirapuera, portão 3). Da mesma geração de Daniel Acosta, a artista paulista assina o Projeto Parede. A obra consiste em 70 peças de metal, com esferas coloridas ao centro, protegidas por acrílico.	As obras de José Bechara (também na Bienal) expostas, de 20/3 a 20/4, na Galeria Marília Razuk, em São Paulo (av. Nove de Julho, 5.719, loja 2). Finalizadas em 2000 e 2001, as dez peças foram feitas com pele de feto bovino e oxidação sobre lona.	A mostra *Paralela*, parceria entre as galerias Fortes Vilaça, Casa Triângulo, Brito Cimino e Luisa Strina. No mês da Bienal, suas programações estendem-se a um galpão na Água Branca (av. Francisco Matarazzo, 530). A coletiva vai de 21/3 a 28/4.	De 23/3 a 17/4, as obras de Marepe (também na Bienal), que dão seqüência à programação da galeria Luisa Strina. O artista baiano fez uma instalação especialmente para o novo espaço expositivo da capital.

	Geometria e Cinética	Estratégias para Deslumbrar	Artur Lescher	Rodrigo Andrade, Nazareth Pacheco, Ana Kesselring, Vicente Martinez e Cristina Barroso	Ad Infinitum
MOSTRA	*Ambiente-Cromointerferência*, 2000 Carlos Cruz-Diez	*Equinócio*, 2000 Regina Silveira 9 x 9 x 9 m (detalhe)	Sem título, 2001 160 x 8 cm (detalhe)	Sem título (detalhe), de Rodrigo Andrade	*Nomes (Art)*, 1994 (detalhe) Jac Leirner
ONDE E QUANDO	Gabinete de Arte Raquel Arnaud (rua Artur de Azevedo, 401, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-6322). De 19/3 a 24/4. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Galeria de Arte do Sesi (Centro Cultural Fiesp, avenida Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3284-3639). De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 19h. Grátis.	Galeria Nara Roesler (avenida Europa, 655, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3063-2344). De 20/3 a 18/4. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.	Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3255-5538). Até o dia 24. De 2ª a 6ª, das 12h às 21h; sáb. e dom., das 9h às 21h. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até 28/4. De 3ª a dom., das 12h30 às 19h30. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição em que o venezuelano Carlos Cruz-Diez (também na Bienal) exibe a instalação *Do Participativo ao Interativo*, em que o espectador, por meio de um software, determina o tempo de projeção das obras na parede, o suporte e as dimensões.	Mostra com 23 obras de diversos artistas do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Brecheret, Antonio Gomide e Ismael Nery.	Exposição com dez peças do artista paulistano (também na Bienal), com formas cônicas e elípticas em madeira, náilon, porcelana, granito e terracota. As obras compõem uma única instalação com interferência direta na arquitetura da galeria, alterando o piso e as paredes com planos de alturas diferentes.	Cinco exposições simultâneas: Rodrigo Andrade mostra sete pinturas inéditas, Nazareth Pacheco exibe peças em acrílico e cristal, Ana Kesselring apresenta desenhos, Vicente Martinez expõe uma série com fitas adesivas, e Cristina Barroso faz uma instalação com fotos antigas do Centro Maria Antonia.	Panorama da produção da artista paulista Jac Leirner com diversas de suas séries, como *Nomes*, *Corpus Delicti* e *Etiquetas de Museus*, além da obra *Os Cem*, feita com centenas de cédulas de cruzeiros tiradas de circulação e que provocou o cenário esgotado das pinturas vibrantes da Geração 80.
IMPORTÂNCIA	Ele é um dos grandes artistas cinéticos latino-americanos. Nesta exposição, Cruz-Diez leva às últimas conseqüências a noção de participação ou interação do espectador com a obra de arte, atitude difundida no Brasil por Lygia Clark. Aqui, o visitante interfere em vários aspectos das obras, que são projetadas nas paredes.	A arte pode ser organizada ou vista a partir de uma variedade de atitudes. Depois de uma forte ligação da arte contemporânea com a abjeção, característica que dominou o cenário dos anos 80 no Brasil e no exterior, temos aqui uma mostra feita para o deslumbramento.	Artur Lescher é um artista contemporâneo brasileiro que une um aspecto de construtor com outro de pensador do estado da arte e da vida. Nessa junção de atitudes, o artista criou uma mostra em que dez esculturas e objetos, grandes e pequenos, interagem com o espaço arquitetônico da galeria.	Trata-se não de uma coletiva, mas da reunião em um mesmo lugar de cinco individuais com artistas interessantes e representativos. No percurso das diferentes salas, o espectador poderá mergulhar em cada uma das poéticas dos artistas, o que permite que os diálogos e confrontos se estabeleçam com maior profundidade.	A partir dos anos 80, Jac Leirner desponta no cenário artístico com uma revisão dos princípios de organização e síntese formal concebidos pelo Concretismo brasileiro, insuflando sua produção com instigantes comentários sobre a condição social e ética e as políticas pessoais.
PRESTE ATENÇÃO	Na capacidade de mutação das obras virtuais do artista. O espectador decide se ela será "feita" em tela ou papel. Ele também escolhe as dimensões e o tempo de permanência da obra "em exposição" na parede da galeria.	Em como o deslumbramento é uma reação superlativa ao belo. A idéia da curadoria é reunir várias obras de diferentes artistas que possam, dentro da particularidade de suas propostas, conectar-se com o espectador por meio de um espanto, de uma reação emocionada diante da beleza.	Na maneira como suas obras refazem os movimentos do olhar ante um objeto. O artista estudou a percepção e desenhou suas obras a partir de formas cônicas ou elípticas, estas últimas originadas do formato de um cone por meio de um corte visual.	Na amplitude e diversidade das propostas. Enquanto Nazareth Pacheco apresenta belas e pesadas caixas acrílicas, feitas com materiais, formas e texturas sedutoras, mas que na verdade reconstroem aparelhos de tortura, Ana Kesselring mostra uma obra de enorme delicadeza.	Na maneira como os materiais que a artista reúne – já impregnados de sentido – ganham nas obras novas razões de ser. Jac Leirner faz agrupamentos de noções muitas vezes formais, como cor, textura, padronagens. E é por isso que as obras resultam, além de provocativas e repletas de sentido, belas.
PARA DESFRUTAR	A mostra *Painting as a Foreign Language*, no Centro Brasileiro Britânico (rua Ferreira de Araújo, 741), de 21/3 a 17/4. Estão na exposição Mark Wallinger, Grenn Brown e Michael Raedecker, indicados ao Turner Prize da Tate Gallery de Londres.	Outras obras do Modernismo, na exposição *No Tempo dos Modernistas – D. Olívia Penteado, a Nossa Sra. do Brasil*, que abre no dia 9, na Faap, em São Paulo (rua Alagoas, 903). A mostra celebra os 80 anos da Semana de Arte Moderna de 22.	Coletiva que a Nara Roesler apresenta, de 21/3 a 27/4, em uma casa ao lado. A galeria alugou uma área vizinha para mostrar obras de outros artistas que também estão na Bienal, como Brígida Baltar, Eduardo Frota e Oriana Duarte.	A mostra de Vanderlei Lopes, do dia 5 ao dia 30, na Galeria 10,20 x 3,60, em São Paulo (rua Jaguaribe, 262). O artista exibe uma escultura em barro, um desenho feito na parede e um painel composto por 30 imagens.	A Coleção Gilberto Chateaubriand, do acervo do MAM – RJ, no Paço Imperial (praça 15 de Novembro, 48), de 7/3 a 28/4. E a coletiva com Enrica Bernardelli, Marcos Chaves e Tatiana Grinberg, até o dia 9 na galeria Laura Marsiaj (rua J. J. Seabra, 18).

FOTOS DIVULGAÇÃO / SECOS E MOLHADOS: VICENTE MELLO/DIVULGAÇÃO / AD INFINITUM: LUIZ CARLOS FELIZARDO/DIVULGAÇÃO

OS MARCOS DE CURITIBA

Festival da cidade chega aos dez anos como umas das principais referências do teatro brasileiro. Por Helio Ponciano

FOTOS YÊDA BEZERRA DE MELLO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JEFFERSON PANCIERI/DIVULGAÇÃO

FOTO JEFFERSON PANCIERI/DIVULGAÇÃO

O Festival de Teatro de Curitiba completa neste mês dez anos de existência, período no qual se tornou uma das principais referências da cena teatral brasileira. A expectativa para a 11ª edição, que acontece entre os dias 21 e 31 de março, é, a exemplo dos anos anteriores, contar com as principais estréias da temporada e um número recorde de apresentações, dando um panorama das montagens que percorrerão, ao longo dos próximos meses, os teatros das maiores capitais do Brasil.

Entre os quatro segmentos em que o festival é dividido, a *Mostra de Teatro Contemporâneo* concentra as peças mais esperadas por conta dos nomes que envolvem sua encenação, bem-sucedidos em edições anteriores e em temporadas posteriores. *Mãe Coragem e Seus Filhos*, adaptada por Alberto Guzik de Bertolt Brecht e dirigida por Sérgio Ferrara, se destaca não apenas por ter a atriz Maria Alice Vergueiro no papel principal, mas também pela direção segura de Sérgio Ferrara, que levou *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, para Curitiba no ano passado e consagrou a montagem em São Paulo com o primoroso elenco.

Outra autora que foi bem acolhida no festival e, em seguida, em outras cidades, foi Marta Góes com *Um Porto para Elizabeth Bishop*, que neste ano participa com *Só Mais um Instante*, dirigida por Elias Andreato. "A peça trata da relação entre uma mãe e os dois filhos e sobretudo da dificuldade de expressão de um deles. É um drama sobre a conquista da capacidade de dizer, da maturidade enfim. E evito caricaturas, que não servem para o drama", diz a autora.

Dois espetáculos que já iniciaram temporada e participam do festival são *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, de Bosco Brasil, dirigido por Ariela Goldmann, e *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, dirigido por Cibele Forjaz. Além dessas montagens paulistas, destacam-se a primeira montagem brasileira de *Almoço na Casa do Sr. Ludwig*, de Thomas Bernhard, dirigida por Luciano Alabarse (RS), *Churchi Blues*, da Cia. Teatro de Seraphim, dirigida por Hilton Azevedo (PE), *O Conto da Ilha Desconhecida*, baseada na obra de José Saramago, com o Núcleo de Pesquisa Teatral Pé no Palco e dirigida por Fátima Cruz (PR), *Lingüiça no Campo*, da Cia. Portátil, dirigida por Rafael Camargo e Cacá Rosset (PR), *Viver!*, da Péssima Companhia, dirigida por Moacir Chaves (RJ), o espetáculo de rua *A Saga de Canudos*, do grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS).

Na pág. oposta, cena de *Churchi Blues*, da Cia. Teatro de Seraphim, de Recife; acima, Maria Alice Vergueiro e Álvaro Franco em uma das principais estréias deste ano – *Mãe Coragem e Seus Filhos*, peça de Bertolt Brecht dirigida por Sérgio Ferrara, da Cia. de Arte Degenerada, de São Paulo

Acima, à esquerda, Leona Cavalli (Blanche Dubois) e João Signorelli (Mitch) na montagem de *Um Bonde Chamado Desejo*, texto de Tennessee Williams na montagem de Cibele Forjaz, outra estréia deste ano; à direita, cena de *A Saga de Canudos*, com o grupo gaúcho Tribo de Atuadores. Na pág. oposta, *A Vida É Cheia de Som e Fúria*, peça que, apresentada no *Fringe* de 2000, projetou o diretor Felipe Hirsch no teatro brasileiro

Para o *Fringe*, segmento destinado a apresentar montagens que não passaram por critérios de seleção e muitas vezes se apresentam em endereços alternativos ou na rua, a expectativa é reunir neste ano cerca de 200 peças de vários Estados brasileiros. Graças ao *Fringe*, criado na sétima edição, em 1998, muitos grupos e diretores foram revelados. Até mesmo espetáculos que já estiveram em cartaz em teatros de algumas capitais participam do *Fringe*, como *Risco de Vida*, de autoria de Wolff Rothstein e direção de Alberto Guzik, *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos e direção de Joaquim Goulartt, *Q.A.P.*, da Cia. do Teatro Brasileiro de Comédia, e *Verdades, Canalhas*, de Mário Viana e direção de Hugo Possolo.

"Esperamos que as peças que estrearem no festival tenham a mesma qualidade da edição anterior. E aquelas que já fizeram apresentações que tenham sua temporada alavancada", diz o diretor do festival, Victor Aronis, que, para comemorar os dez anos, escolheu para abrir essa edição *Sonhos de uma Noite de Verão (Fragmentos Amorosos)*, montagem de Gabriel Villela encenada pela Cia. de Dança de Minas Gerais. Exatamente o mesmo texto de Shakespeare que, na montagem de Cacá Rosset, do Grupo Ornitorrinco, deu início ao festival, em 1992. "É uma felicidade iniciar este ano com a mesma obra de nossa primeira edição. Foi um sucesso, que espero que se repita", diz Aronis.

Além da tradicional *Mostra de Teatro Infantil*, há também as diversas atividades dos *Eventos Especiais*, que contam com várias oficinas, debates, lançamentos de livros e exposições, como o projeto *No Palco da Vida – 50 Anos de Paixão*. Já o projeto *Narrando Dalton* se divide em *Em Busca de Curitiba Perdida*, *Oficina Narrando Dalton Trevisan* e *Dalton no Rádio*: são ciclos de leitura dramática que recuperam a obra do escritor curitibano. Ainda envolvendo a cultura paranaense, uma exposição de fotografias no Museu da Imagem e do Som da cidade mostra o registro de parte da cena teatral da cidade. Que a cada ano se torna maior e mais valiosa.

Onde e Quando

11º Festival de Teatro de Curitiba.
Do dia 21 ao 31 em Curitiba, PR.
Além do Ópera do Arame (rua João Gave, s/nº, tel. 0++/41/354-3266), Teatro do Paiol (rua Cel. Zacharias, s/nº, tel. 0++/41/322-1525, r. 2223), e Teatro Guaira (rua Conselheiro Laurindo, s/nº, 0++/41/322-8191), as apresentações acontecerão em diversos outros espaços da cidade, ainda a ser definidos.
A programação completa estará disponível no site www.festivaldeteatro.com.br.
Ingressos entre R$5 e R$20.
Informações pelo telefone: 0++/41/336-3377

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS MELTA JUNG/REPRODUÇÃO AE / CLÁUDIA CALABI/DIVULGAÇÃO / CLÁUDIA GARCIA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

O PALCO DOS *CALVINS*

Passado o tempo "heróico" dos festivais, ficou o encontro justo e democrático. **Por Jefferson Del Rios**

"Para onde vão os festivais", perguntava-se em 1964 o ator e diretor francês Jean Vilar (1912-1971), com a autoridade de quem tinha criado, em 1947, o Festival de Avignon, que durante décadas foi – e de certa forma ainda é – referência internacional nas artes cênicas. Dar uma boa resposta a isso é o que tentam os jovens Cássio Chameki, Leandro Knoplholz e Victor Aronis, que, com outros amigos, idealizaram e montaram a Calvin Entretenimento, empresa que promove o Festival de Curitiba nesses dez anos de existência. A questão, contudo, ainda paira no ar, enquanto os festivais se multiplicam.

Historicamente, um festival é um acontecimento que, muitas vezes, serviu de respiradouro em tempos difíceis. No Brasil, o Festival Internacional de São Paulo, lançado por Ruth Escobar em 1974, trouxe a melhor vanguarda internacional, além de expor a face do regime militar. Um espetáculo de Bob Wilson, *Vida e Tem-*

Acima, na seqüência, cenas de peças que tiveram uma trajetória de sucesso após Curitiba: *Um Porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes; *Copenhagen*, texto de Michael Frayn em montagem de Marco Antonio Rodrigues (ambas de 2001); *Opus Profundum*, de Dionísio Neto, de 1997. Na página oposta, Renato Borghi e Leona Cavalli em *Tio Vânia*, de Elcio Nogueira, de 1998

FOTOS TIKA TIRITILLI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

pos de Joseph Stalin, teve o nome mudado para *Vida e Tempos de Dave Clark* porque a censura ali viu coisas. A montagem foi apresentada em um Teatro Municipal repleto (no meio do público, um encantado Antunes Filho). No mesmo palco, outro visitante, o encenador francês Roger Planchon – discípulo de Vilar e professor de Antônio Abujamra e Heleni Guariba (esta última, morta pela ditadura) –, ousou deplorar a prisão de César Vieira, dramaturgo e advogado de presos políticos.

São clarões como esses que fazem um festival ser relevante. Por suas nobres origens culturais, mostras de cinema, teatro, dança e bienais de artes plásticas interessam a artistas e teóricos preocupados com a cultura de massa. Com sua pergunta, Vilar pretendia discutir esse fenômeno que, segundo ele, está ao alcance do *bonhomme* moderno. A palavra, literalmente, quer dizer "homem bom" ou "bom sujeito", mas com certa ironia em relação aos acríticos consumidores de arte que fazem fila sob chuva no encerramento de uma exposição que, no fundo, jamais esteve entre suas prioridades. Ou seja, há quase meio século a banalização dos negócios já estava na ordem do dia. Continua. Afinal – e não é questão de se desprezar – há sempre dinheiro público em jogo.

Na Calvin, apenas formalmente o trio original se desfez, com Leandro Knoplholz e Cássio Chameki, licenciados, atuando na Fundação Cultura do Paraná. Mas até por isso, nessa parceria entre Estado e iniciativa privada para viabilizar o festival, os organizadores originais seguem atuando juntos. De fato, os rapazes de Curitiba são empresários, mas são também pessoas bem relacionadas, que teriam êxito em outras atividades, mas que resolveram apostar em sua cidade como metrópole, superando as pacíficas, rotineiras e anédoticas imagens provincianas – o jeito curitibano "europeu", os pinheirais e suas gralhas azuis, etc. É um trio ágil, politicamente habilidoso e perseverante: ouve opiniões especializadas, garante a programação com uma respeitável curadoria e sabe a alquimia da novidade com a tradição. O dado novo é que não descuidam do teatro local e regional (organizam também o Festival de Dança de Joinville, em Santa Catarina). Em passado recente, o Estado pagava alto para companhias de fora apenas para estrear no Teatro Guaíra. E adeus.

Em sua primeira edição, em 1992, o Festival de Curitiba apresentou o encantador *Romeu e Julieta* do grupo mineiro Galpão, um Antonio Nóbrega em ascensão com *Figural* e *Brincante*, baseados na tradição nordestina, e – o flash polêmico – Gerald Thomas com *The Flash and Crash Days* (o diretor e o festival cultivariam uma relação ótima para todos até nas mútuas reclamações). Sempre de olho na renovação, o encontro abriu-se, a partir de 1998, aos grupos mais novos e experimentais que se apresentam paralelamente à mostra oficial. Nascia assim o *Fringe*, inspirado até no nome (franja) no Festival de Edimburgo, Escócia. A partir de então, dezenas de companhias emergentes (como a de Felipe Hirsh, que no ano de 2000 surgiu para o teatro brasileiro com a peça *A Vida É Cheia de Som e Fúria*) podem conviver com Paulo Autran e profissionais que transitam com facilidade das telenovelas para o palco.

É justo, democrático, às vezes um tanto apertado (faz parte do "clima"). Hoje, o festival é ponto de encontro de artistas, programadores, críticos, olheiros de tevê e de festivais estrangeiros. Curitiba só não conseguiu estabelecer uma vontade política de promover o teatro da América Latina e dos países de língua portuguesa. Há respostas para a lacuna, mas o fato real subjacente é que o imaginário do *bonhomme* local (aquele mesmo de Vilar) gravita em torno de culturas dominantes ou exotismos mais atraentes. A platéia quer ser feliz com o ultravanguardista *Needles and Opium*, do canadense Robert Lepage, ou com os mistérios de montagens vindas da Croácia ou da Macedônia. Não chora pela Argentina nem por Lisboa. Os organizadores do festival não têm preconceitos, mas sabem dessa realidade.

Ainda assim, Curitiba cultiva desde o início a saudável prática dos debates, mesas-redondas e palestras, que oferecem uma espécie de universidade livre anual à cidade. É inteligente e civilizado, e está longe do mercado aberto em que eventos semelhantes se transformaram. Funciona também como ponto de integração em um país imenso, reunindo festivaleiros históricos – como Eneida Maracajá, fundadora, na década de 70, do Festival de Campina Grande, na Paraíba, e com a nova guarda teatral de Recife a Porto Alegre.

Os *calvins* poderiam ser "heróicos" como Jean Vilar, que passou para a história também como um artista convicto das causas da esquerda da época, inclusive como diretor, entre 1951 e 1963, do Teatro Nacional Popular francês, instituição oficial voltada para um teatro de idéias para as grandes platéias? Não. Eles são de outro tempo. E já fazem muito em se preocupar com esta coisa antiga – às vezes maravilhosa, às vezes aborrecida – que é o teatro.

Silhuetas e sons do deserto

De volta ao Brasil, Momix mescla música e elementos das regiões áridas do mundo na coreografia *Opus Cactus*. Por Adriana Pavlova

Cena da coreografia criada por Moses Pendleton: uso das acrobacias herdadas do Pilobolus

FOTO JOHN KANE/DIVULGAÇÃO

O público de seis Estados e do Distrito Federal tem a chance, neste mês, de rever o mundo dos sonhos, quase de brincadeira, da companhia norte-americana Momix. Desta vez, o grupo comandado há 21 anos por Moses Pendleton — um dos inventores do grupo Pilobolus — traz *Opus Cactus*, levando o deserto para o palco, com balé de plantas, coreografias de animais, acrobacias e corpos em silhueta sob um céu deslumbrante. "*Opus Cactus* mescla a linguagem do aborígines da Austrália à experiência dos povos nativos da América e usa muito dos desertos do Oriente Médio, principalmente seus ritmos árabes", disse Pendleton a **BRAVO!**, por telefone, de seu estúdio de dança na Nova Inglaterra. "A idéia é misturar tudo num só show, viajando de deserto em deserto — de Sonora, no Arizona, para o Saara — com a ajuda da música. Em cena, há a impressão visual e sensitiva de que se está realmente testemunhando a

história feita de imagens e sons, sem um texto específico. É a música que carrega o público pela jornada."

O espetáculo, que estreou no início do ano passado, nasceu no Arizona, durante uma temporada de seis semanas de Pendleton na região desértica do sul dos Estados Unidos. Sozinho, o coreógrafo passou a fazer caminhadas matinais no meio do nada, enquanto também bolava uma outra coreografia, encomendada pelo Balé do Arizona, companhia que acabou fazendo parte de *Opus Cactus*. Ali, todas as manhãs, Pendleton tomava seu café lendo *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, e, depois, entrava no deserto. Foi assim que ele descobriu o cacto do Arizona, o saguaro, elemento central da cenografia. "Essa peça é um passeio pelo jardim botânico do deserto. Eu estava sozinho somente até perceber que não estava sozinho. Depois de olhar tudo e andar muito, fui vendo que o ambiente à minha volta foi ganhando vida. Então, descobri que minha brincadeira estética seria animar o inanimado; que deveria dar às rochas uma experiência, transformando-as em rochas que dançam. E repeti essa idéia com as árvores, com as luzes, com o pôr-do-sol, tornando-os vivos", diz o coreógrafo.

A viagem pelo deserto começa, assim, no meio de uma tempestade de areia, com aquela imagem característica de bolas de vegetação seca voando. A partir daí, criaturas como pássaros e cobras vão surgindo em cena, misturando também danças típicas dos índios do sul dos Estados Unidos. De outros desertos vêm os camelos, que se misturam na paisagem com a vegetação, formando um conjunto que vai ganhando a cena em passos de balé, mas sobretudo com a ajuda de luzes e sombras. Como já é marca do Momix, em *Opus Cactus* não há grandes invencionices técnicas. Pendleton brinca mesmo é de criar sobre a simplicidade dos corpos. Por isso, usa e abusa das silhuetas, da acrobacia, do som e da luz. Nada mais do que essas ferramentas para criar seu mundo dos sonhos. "Há muitas silhuetas, porque o Arizona é conhecido por seu céu e por suas silhuetas na contraluz", diz ele, que nos últimos anos vem usando mais bases de balé nas suas coreografias, inclusive preparando a companhia com aulas de clássico. "Dois ou três corpos são capazes de criar uma planta, por exemplo. É um trabalho de ilusões, porque não vemos os detalhes dos corpos. É só a silhueta que cria o mundo mágico. O incrível é que se você tem um sistema de som de alta qualidade e grandes bailarinos, é possível fazer coisas incríveis em cena, sem precisar da ajuda de máquinas. No Momix, parte da ilusão é perceber que não há ilusão. O que há de virtuoso está nos corpos dos bailarinos, e nada mais do que isso."

Essas características conferem a Pendleton um estilo coreográfico bem marcado, que tem parentesco claro com a acrobacia dançante do Pilobolos, e que, ao longo dos anos, não se modificou muito. O resultado é que o Momix, em pouco mais de duas décadas de apresentações, conquistou um público fiel em todo o mundo, que aprecia uma dança que nunca apresenta desafios mais complexos e cuja intenção é justamente entreter. No Brasil, onde a companhia já se apresentou diversas vezes, em diferentes turnês ao longo dos anos 90, há uma legião de admiradores. Fato de que o próprio Pendleton se orgulha. "Quando a companhia se prepara para ir ao Brasil, sinto como estivesse voltando para casa. E um dos motivos é porque sinto que existe um certo misticismo no ar. No Brasil, há um interesse grande pela natureza, pelos ritmos, pela música, pelas cores, pela dança. Brasil e Itália são duas das melhores platéias, e isso acontece porque são dois povos que se deixam levar pelas emoções. Não queremos apenas contar histórias, queremos ser evocativos, criando uma atmosfera e um mundo novo. Oferecemos um mundo não como ele é, mas como ele pode ser ou como a imaginação da gente gostaria que fosse. É um mundo positivo, cheio de invenções, onde gostaríamos de despender mais tempo. É o mundo de fantasia."

Não é à toa que o coreógrafo já anunciou que nesta nova visita pretende usar seu tempo livre para fazer uma espécie de laboratório ao vivo para a sua próxima coreografia, um espetáculo que terá o mar como tema. Ele vai aproveitar a viagem às cidades do litoral brasileiro para descobrir os encantos das praias. "Vou começar uma expedição de seis meses em busca de material para fazer um espetáculo inteiro sobre o mar. Depois da aridez do deserto, a água do oceano", diz Pendleton.

FOTO JACK VARTOOGIAN/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Opus Cactus, com o grupo Momix.
Rio de Janeiro:
Dias 8, às 21h; 9, às 17h e 21h; e 10, às 17h. Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, Centro, tel. 0++/21/2544-2900).
De R$ 20 (Galeria) a R$ 360 (Frisas e Camarote).
Salvador:
Dia 12, às 21h. Teatro Castro Alves (pça. Campo Grande, s/nº, tel. 0++/71/339-8021). Preço a definir.
Brasília:
Dia 14, às 21h. Teatro Nacional Cláudio Santoro, Sala Villa-Lobos (Via N2, Anexo TNCS, tel. 0++/61/325-6239). R$ 60.
Belo Horizonte:
Dias 16, às 21h; e 17, às 19h. Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, tel. 0++/31/3273-7234). De R$ 40 (Balcão) a R$ 60 (Setor 1).
São Paulo:
De 18 a 21, às 21h. Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, tel. 0++/11/222-8698). De R$ 20 (Setor 5) a R$ 90 (Setor 1).
Porto Alegre:
De 22 a 24, às 21h. Teatro do Sesi (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 0++/51/347-8706). R$ 40 (Mezanino) a R$ 60 (Platéia Baixa).
Curitiba:
Dias 26 e 27, às 21h. Teatro Guaíra (rua Conselheiro Laurindo, s/nº, tel. 0++/41/322-8191). R$ 40 (Balcão 2) a R$ 60 (Platéia Alta)

Bailarinas do Momix: em busca de uma história feita apenas de imagens e sons inspirada nas paisagens desérticas

De *Hamlet* ao horror cotidiano

Depois de Shakespeare, Peter Brook explora a barbárie poética de *Far Away*, de Caryl Churchill

Peter Brook permanece fiel ao seu teatro, mas é incapaz de se repetir. Como resultado dessa saudável antinomia, o diretor do espaço vazio surpreende mais uma vez no seu Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris, com a montagem da peça *Far Away*, em cartaz até o dia 30. Num décor minimalista e depurado, típico de suas criações, o diretor explora com maestria a barbárie poética e perturbadora do mais recente texto da dramaturga britânica Caryl Churchill, autora sexagenária assídua do palco vanguardista do Royal Court Theatre. Depois de ter montado *Hamlet* no ano passado, Brook se perguntava sobre o que fazer a seguir. A resposta surgiu espontaneamente quando assistiu a *Far Away* em Londres, dirigida por Stephen Daldry (diretor de *Billy Elliot*). A passagem de Shakespeare para um autor contemporâneo teve uma certa coerência: "Com uma fineza de estilo e um humor quase surrealista, Caryl Churchill penetra nas zonas mais obscuras da realidade cotidiana, lá onde a vida íntima se une ao caos universal", definiu Peter Brook. Nos econômicos e intensos 55 minutos do espetáculo, condensa-se em três atos o inventivo, político e audacioso texto. A peça de Caryl Churchill revela em fraseados atonais como o horror pode tornar-se ordinário na vida cotidiana. Há uma guerra apocalíptica, mas não se sabe de onde vem e para onde vai, quem mata e quem morre, quem é herói ou bandido. Os personagens se constroem e desconstroem pelo medo, resignação, dúvida, fuga e uma violência banalizada. Num texto singular, a leveza e o humor percuciente desvelam o terror. A menina Joan viu coisas cruéis que não deveria ter visto, mas sua tia Harper lhe pede para guardar segredo e a ajuda a interpretar os fatos: "Você faz parte de um grande movimento que pretende que as coisas sejam melhores". Em meio a essa vertigem, o espectador se desequilibra. Mas, ao final, sai recompensado com o teatro puro de um Peter Brook em grande forma. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

Abaixo, cena da peça: lugar onde a "vida íntima se une ao caos universal"

FOTO PASCAL VICTOR/MAXPPP/DIVULGAÇÃO

A militância esquecida

Estudo refaz os caminhos da dramaturgia engajada dos Estados Unidos

Costuma-se dizer que a história é escrita sob o patrocínio dos "vencedores", o que, às vezes, os fatos parecem confirmar. Em 1939, por exemplo, o Senado dos Estados Unidos cortou as verbas do Federal Theatre Project (FTP), programa que desde 1935 vinha garantindo emprego a artistas jogados na rua pela Depressão. Os parlamentares impacientaram-se com espetáculos como *One-Third of a Nation*, em que o dramaturgo Arthur Arent denunciava problemas de moradia. Mais tarde, na década de 50, vieram a Guerra Fria e o fascismo à americana liderado pelo senador McCarthy, que acabaria por determinar o conveniente esquecimento das experiências de teatro engajado – não apenas as dos anos 30, mas também as de décadas anteriores.

O livro de Iná Camargo Costa: busca da "cultura de esquerda"

Empenhada em refazer o caminho de textos e espetáculos soterrados no curso dessas manobras, a pesquisadora Iná Camargo Costa escreveu *Panorama do Rio Vermelho – Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno* (Nankin Editorial, 176 págs., R$ 24,90). Entre outros temas, os nove artigos do livro revisitam o teatro proletário dos anos 10 – quase ignorado pela historiografia – e as primeiras peças de Eugene O'Neill, mais politizadas do que os próprios americanos se dispõem a aceitar. Aborda ainda textos consagrados, como *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, filiando a peça ao teatro de militância que se praticou nos ruidosos anos 30, traçando, no conjunto, uma espécie de "cultura de esquerda", que reuniria movimentos de várias épocas. Pode-se questionar se essa noção tem mesmo a unidade que ela parece pressupor: o teatro de agitação do FTP e figuras como a de Lee Strasberg, mentor do Actors Studio e mentor de James Dean, talvez não sejam parentes tão próximos. De qualquer modo, indagações desse tipo são importantes, e *Panorama do Rio Vermelho* deve ser lido por quem leva a sério as relações entre política e arte. – FERNANDO MARQUES

POR MARICI SALOMÃO

ESQUIZOFRENIA CÊNICA

Montagem de *A Nau dos Loucos – Stultifera Navis*, de Luís Alberto Abreu, não encontra seu lugar entre o cômico, o épico e o trágico

Não se costuma aferir à comédia a seriedade do trágico, nem à tragédia a leveza do cômico. Portanto, a questão parece óbvia e estaria enterrada se não servisse para levantar suspeitas sobre os mares singrados por *A Nau dos Loucos – Stultifera Navis*, aportada no teatro Paulo Eiró. A peça, a oitava do *Projeto de Comédia Popular* (*O Anel de Magalão*, *Sacra Folia* e *Masteclé*, entre outras), capitaneado pelo diretor Ednaldo Freire e o dramaturgo Luís Alberto Abreu, incursiona pelo mito medievo para fazer a crítica a um mundo contemporâneo que de certo mesmo só manteve a velha alcunha de "sem pé nem cabeça".

O autor serve-se do mito da *stultifera navis*, que, conta-se, na Europa do século 16 recolhia os insanos escorraçados das cidades para uma viagem sem volta. Para a embarcação da peça irá uma dupla de personagens antinômicos: o imperialista Peter Askalander e o índio desmemoriado e ciclotímico Pedro Lacrau, que se conheceram quando suas embarcações se chocaram. Constante em *gags* do gênero cômico, a dupla combina a energia desmesurada de um com o raciocínio sincopado de outro. Combinação que resulta estultícia: vencidos em anacronismo pelo caos da cidade grande, enlouquecem, indo parar na famigerada nau.

A Nau dos Loucos encerra a trilogia precedida por *Iepe* e *Till Eulenspiegel*, peças baseadas em arquétipos cômicos escandinavos. Em nenhum dos oito textos encenados pelo *Projeto de Comédia Popular*, porém, Abreu abandona a espécie de etologia que desenvolveu sobre os heróis cômicos das culturas nórdica e brasileira. Mas neste último texto recrudesce a visão macro de um mundo decadente que se apossou e destruiu todas as regras da ética e da moral (moral que nada tem a ver com moralismo). Resultado: um passeio tenebroso pela loucura humana sobre a face da Terra desde tempos muito antigos.

Do texto deriva uma combinação dos gêneros épico (ou narrativo) – que atingiu seu cume no teatro medieval – e dramático. Essa combinação soa estranhamente anticômica a partir da segunda metade da peça, em que os personagens encontram Deus – Ele mesmo! – enfurnado num compartimento de porão. Ao encontrá-Lo, Lacrau exibe Deus aos passageiros da nau, gerando um caos irrefreável. Para reaver a "ordem", temíveis homens de negro instauram a revolução, terminando por julgar sob critérios "nazi-fascistas" os pobres nautas.

Acima, cena da peça: cenografia e figurinos realçados

O problema da montagem é que a partir dessa incisiva visão histórica da humanidade, desaparece o timbre cômico dos personagens, que se metamorfoseiam de vez em narradores da peça, impondo viés crítico e pensamento conseqüente à ação. No fim da montagem há até um pendor pelo trágico, a se considerar a formação de um tribunal que julga não só os contra-revolucionários, como o próprio Deus, além da exibição num telão de imagens cinematográficas de guerras, fome e devastação mundial, incluindo um *revival* da manhã de terror do dia 11 de setembro, com os ataques ao World Trade Center.

O bom achado de Ednaldo Freire é descortinar a caixa do teatro Paulo Eiró para utilizar as coxias como parte da grande nau. Nesse espaço construtivista, e sob uma luz simples e bonita, os figurinos e elementos cenográficos de Luiz Augusto dos Santos foram merecidamente realçados. O elenco, formado pelos comediantes da Fraternal Cia. de Arte e Malas Artes, é correto mas não surpreende (os melhores momentos são do ator Aiman Hammoud, que interpreta o português Joaquim), talvez impossibilitado de extrair mais humor da imensa massa crítica verbal da segunda metade do espetáculo. Em que pese a importância das idéias de Abreu, fica aquela sensação estranha quando termina o espetáculo: "Ué, cadê a comédia que estava aqui?".

A Nau dos Loucos – Stultifera Navis, de Luís Alberto Abreu. Direção de Ednaldo Freire, com o elenco da Fraternal Cia. de Arte e Malas Artes. Teatro Paulo Eiró (av. Adolfo Pinheiro, 765, Alto da Boa Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5546-0449). Sextas e sábados, às 20h30, e domingos, às 19h. R$ 10. Até o dia 17

FOTO DIVULGAÇÃO

EM CENA	**Ele não É Meu Filho**, de Philippe Gaulier. Direção de Beth Lopes. Com **Cristina Mutarelli**, **Soledad Yunge** e **Yedda Chaves** (*foto*).	**De Getulio a Getulio – A História de um Mito**, de Sergio Britto e Clovis Levi. Direção de Sergio Britto. Com **Sergio Britto**, **Osmar Prado** (*foto*), Dill Costa, Samir Murad, Jalusa Barcelos, entre outros.	**Lua e Conhaque**. Roteiro de Roberto Benevides. Direção de Walmor Chagas e Clemente Portella. Com **Walmor Chagas** e **Clara Becker** (*foto*).	**Souvenirs**, de Fernando Bonassi e Victor Navas. Direção de Marcio Aurelio. Com **João Vitti**, **Malu Bierrenbach** e **Leopoldo Pacheco** (*foto*).	**O Monta-Cargas**, de **Harold Pinter** (*foto*). Direção de Alexandre Tenório. Com Rubens de Falco e Kito Junqueira.
O ESPETÁCULO	Três mulheres no parodiam, como bufões, o Pai, o Filho e o Espírito Santo numa comédia de críticas aos moralistas e conservadores intolerantes em geral. Isso sem esquecer um toque de sacrilégio em relação à Igreja Católica.	Ator que interpreta Getúlio Vargas confunde neuroticamente ficção com realidade, problema agravado por contracenar com a ex-amante. Ao embaralhar papéis e vida particular, a peça expõe meandros da arte de representar.	Poesias e músicas de vários autores e compositores brasileiros por um ator que tem o privilégio da arte de dizer, e sua filha, a cantora Clara Becker. De Drummond a Vinicius de Moraes e de Francisco Mignone a Tom Jobim, um pouco da melhor poesia e da melhor música do país.	Um triângulo amoroso que não é exatamente o clichê que dele se faz. É um jogo mais amplo de imagens e identidades entre o amante, a mulher e seu marido. A peça talvez seja mais sobre a desorientação afetiva profunda.	A tensa convivência de dois assassinos profissionais enquanto aguardam ordens de sua organização. Isolados em um hotel de Birmingham, centro da Inglaterra, eles vivem momentos de irritação e humor negro até que descobrem o elevador de cargas do prédio, o que desencadeia novos fatos.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural São Paulo – Sala Jardel Filho (av. Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Do dia 1º ao 31. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 12.	Teatro João Caetano (praça Tiradentes, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2221-1223). Até o dia 31. De 5ª a sáb., às 20h; dom., às 19h. R$ 10 e R$ 15.	Teatro Sesc Anchieta (rua dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3234-3000). Do dia 8 ao 31. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. De R$ 10 a R$ 20.	Teatro Popular do Sesi (av. Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3284-3639). De 2/3 a 21/4. De 5ª a sáb., às 20h; dom., às 19h. Grátis.	Teatro da Cultura Inglesa (rua Ferreira de Araújo, 741, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3039-0553). Estréia no dia 14. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 40.
POR QUE IR	É a primeira vez que o francês Philippe Gaulier – destaque nesse tipo de teatro europeu de palhaços e bufões – é encenado no Brasil. Soledad Yunge foi sua aluna em Londres, e Cristina Mutarelli é sempre muito boa no humor satírico.	Os autores valem-se de um princípio de Luigi Pirandello (a verdade mutante de uma pessoa para outra, expressa em *Assim É Se Lhe Parece*, já encenada por Britto). É uma homenagem a Getúlio e a atores brasileiros fortes e contraditórios como Ambrósio Fregolente.	Diferentemente de Portugal, França e Inglaterra, são raros os bons recitais do gênero no Brasil.	É a quintessência do teatro dramático burguês tratado com a contemporaneidade nervosa da escrita de Bonassi e Navas. O elenco é jovem e já respeitável (os atores fizeram recentemente *Pólvora e Poesia*, de Alcides Nogueira).	Embora veterano, o inglês Harold Pinter (1930) continua uma referência obrigatória no moderno teatro europeu. Consegue sempre climas densos e politicamente reveladores com personagens confinados em pequenos ambientes.
PRESTE ATENÇÃO	Em como os bufões, se apresentados como na tradição européia, são personagens ambíguos, tendo em vista sua origem vassala de servir as cortes. Como os mordomos, eles são figuras distantes das culturas novas, daí a estranheza e o interesse que provocam.	Na projeção de imagens do período Vargas e nos depoimentos de pessoas comuns que falam do político que ocupou o imaginário nacional de forma passional entre 1930 e 1954.	Nos poemas menos conhecidos (de Manuel Bandeira, por exemplo). Idem quanto aos compositores Jayme Ovalle e Garoto.	Em como o cenário de Daniela Thomas tem planos que sugerem ou realçam as ambigüidades e impasses dos personagens.	Em como o dramaturgo, que estudou na Royal Academy of Dramatic Art, de Londres, e foi ator, transmite sua consistência literária em diálogos perfeitos para os intérpretes.
PARA DESFRUTAR	Os bufões do crime de *Oração para um Pé-de-Chinelo*, de Plínio Marcos, em montagem dirigida por Reginaldo Nascimento. No Espaço Ademar Guerra do mesmo teatro. Até o dia 27. 3ª e 4ª, às 20h30. R$ 8.	O filme inglês *O Fiel Camareiro* (*The Dresser*, 1983), de Peter Yates, que trata da relação entre um ator envelhecido e seu camareiro, em que dominação e dependência se impõem nesse convívio. Em vídeo.	O CD duplo *Machado de Assis por Othon Bastos* (R$ 27,90) registra excelentes leituras da obra do escritor. E Vinicius de Morais interpretado por Odete Lara no CD *Coleção Poesia Falada – Vol. 5*.	No mesmo teatro, será apresentada de 15/3 a 30/6 a peça *Mano Descobre o Amor*, de Heloísa Prieto e Gilberto Dimenstein, dirigida por Naum Alves de Souza. Sáb. e dom., às 15h. Grátis.	No Teatro Cultura Inglesa-Pinheiros (tel. 0++/11/3814-0100), o espetáculo *Traição*, também de Harold Pinter. Com Laerte Mello, Edu Guimarães, Paula Lopes e Adriano Kiófalo. Direção de Robson Corrêa de Camargo. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.

EM CENA	**Jesus Homem**, de Plínio Marcos. Direção de Marcelo Medeiros. Com **Vera Zimermann**, **Jairo Matos** (*foto*), Néia Barbosa, Edna Falchetti, Roberto Rocco, entre outros.	**Laranja Mecânica**, de Anthony Burgess. Direção de Paulo Afonso de Lima. Com **Pedro Osório** (*foto*), Augusto Negrelly, Arlindo Lopes. Participação especial de Laura Cardoso e Lúcia Mayo.	**História do Adeus em diante**, de Nick Silver. Direção de Felipe Hirsch. Com **Marco Nanini** e **Marieta Severo** (*foto*).	**O Homem Que Viu o Disco Voador**, de Flávio Márcio. Direção de Aderbal Freire Filho. Com **Paulo Betti** (*foto*), Paulo Giardini, Vera Fajardo, Rodolfo Mesquita e Hebe Cabral.	**Sonho de uma Noite de Verão (Fragmentos Amorosos)**, adaptação da obra de William Shakespeare dirigida por Gabriel Villela. Com a Cia. de Dança de Minas Gerais.
O ESPETÁCULO	As relações de Jesus com Maria, Madalena e Judas Iscariotes, mostradas de um ponto de vista laico que humaniza os personagens. Na versão original, Cristo foi interpretado pelo ator negro João Acaiabe. Agora, por Vera Zimermann, na intenção de uma visão feminina do texto.	Parábola futurista sobre uma Londres dominada por gangues de jovens assassinos que o governo tenta enquadrar com medidas repressivas científicas e terríveis. Violência ao som de Beethoven.	A apresentação do próprio diretor ("um espetáculo elegante e cáustico. [...] Seus personagens se referem a minúcias do cotidiano") já indica que tudo depende de Nanini e Marieta. Nick Silver é um dos novos autores ingleses que já encontraram as portas do establishment arrombadas.	Cidadão aparentemente bem-sucedido na profissão e nas finanças tem a impressão de ver um disco voador. A incredulidade desdenhosa da família e de um amigo o faz rever seu projeto de vida.	Comédia em que estão presentes nobres, plebeus e seres encantados. Dois jovens apaixonados impedidos de casar pelo pai e um pretendente da moça fogem para uma floresta, onde se perdem por uma noite. Situações que envolvem o sonho, o fantástico e a magia se desenrolam.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural São Paulo – Sala Jardel Filho (av. Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até o dia 28. 3ª e 4ª, às 20h30. R$ 10.	Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília (SCES, trecho 2, Lote 22, Brasília, DF, tel. 0++/61/310-7355). Do dia 7 ao 24. De 5ª a dom., às 19h30. R$ 20.	Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000). De 8/3 a 28/4. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 25 a R$ 50.	Teatro Augusta (rua Augusta, 943, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-4141). Até o dia 24. 6ª, às 21h30; sáb., às 20h e 22h; dom., às 19h. De R$ 30 a R$ 35.	Grande Teatro do Palácio das Artes de Belo Horizonte (av. Afonso Pena, 1.537, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3237-7399). Dias 23, às 21h; 24, às 20h, e 25, às 20h. R$ 10 e R$ 15.
POR QUE IR	Plínio (1935-1999) está em evidência. Há montagens excelentes e os primeiros equívocos, mas ele continua a chegar forte às novas gerações. Só não admite maus intérpretes. Se não envolver o espectador em cinco minutos, a peça não acontece.	O grupo já demonstrou afinidade com esse tipo de tema em *Trainspotting*, espetáculo anterior também baseado em um sucesso cinematográfico. É um tipo de teatro de reflexo imediato da realidade urbana.	Pela combinação de sucessos anteriores que envolvem os participantes no projeto. Para constatar, enfim, quanto é difícil a arte dramática em tempos de produções caras.	O mineiro Flávio Márcio, jornalista brilhante, integrou a imperfeita e apaixonada dramaturgia dos anos 70 que trocou o debate ideológico pelo existencial. Autor de *Réveillon*, um sucesso, morreu jovem, em 1979, e deixou cinco peças inéditas. Esta é uma delas.	Para conferir o resultado do maior desafio a que essa montagem se lançou: unir a concepção teatral de Gabriel Villela e a criação coreográfica de Cristina Machado, atual diretora da Cia. de Dança de Minas Gerais, grupo que completou trinta anos em 2001.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o dramaturgo antecipava em 1978 com audácia criativa o que o escritor português José Saramago faria anos depois no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.	Nos jogos de palavras e gírias. Se a peça não mostrar, conferir no filme homônimo, pois eles explicam muito da delinqüência juvenil da classe média e proletária européia, origem dos skinheads, dos hooligans e outros grupos.	Em até que ponto a linguagem cênica de Hirsch, inovadora nos primeiros espetáculos e repetida em *Memória da Água*, traz algo de novo ou se enredou numa espécie de tela de filó, separando a cena das boas intenções do resultado.	No protesto sentimental e voluntarista, reflexo da contracultura da época, que contestava conservadorismo, família e rotina. É a marca de Antonio Bivar, Mário Prata, José Vicente de Paula, Timochenco Wehebi, Eloy Araújo, Consuelo de Castro e Leilah Assumpção.	Em justamente como se combinam essas duas linguagens. O ensaio envolveu técnicas teatrais e circenses e o aprendizado de uso de máscaras para desenvolver os movimentos faciais. E em como isso é adequado ou não para representar o universo da peça.
PARA DESFRUTAR	Outra peça de Plínio Marcos em cartaz em São Paulo: *Quando as Máquinas Param*, dirigida por Joaquim Goulartt. Com Cácia Goulatt e Edmilson Cordeiro. No Teatro Augusta (tel. 0++/11/3151-2464). De 6ª a dom. R$ 15 e R$ 20.	O filme extraordinário que Stanley Kubrick fez em 1971 com Malcolm McDowell. Vale tentar encontrar *Memórias de um Sobrevivente*, de Doris Lessing, com tradução de Clarice Lispector (Nova Fronteira), história bastante parecida.	Também dirigida por Hirsch, *Jantar entre Amigos*, de Donald Margules, estréia temporada em São Paulo no dia 15, no Teatro Folha (Shopping Pátio Higienópolis, tel. 0++/11/ 3823-2323). Com Renata Sorrah, Xuxa Lopes, Mário Schoemberger e Otávio Müller.	Em vídeo, *À Flor da Pele*, baseado na peça de estréia de Consuelo de Castro. Apresenta o romance conflituoso de um professor universitário casado e sua aluna. Direção de Francisco Ramalho Jr. Com Juca de Oliveira, Denise Bandeira e Beatriz Segall.	Em vídeo, a versão que o cineasta americano Michael Hoffman fez da peça em 1999. A afinação do elenco garante a graça e o humor do filme. Com Rupert Everett, Michelle Pfeiffer, Kevin Kleine, Calista Flockhart e Stanley Tucci.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO /MARIO CASTELO/DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO/AE
DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO / DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO

O homem das terras bravas

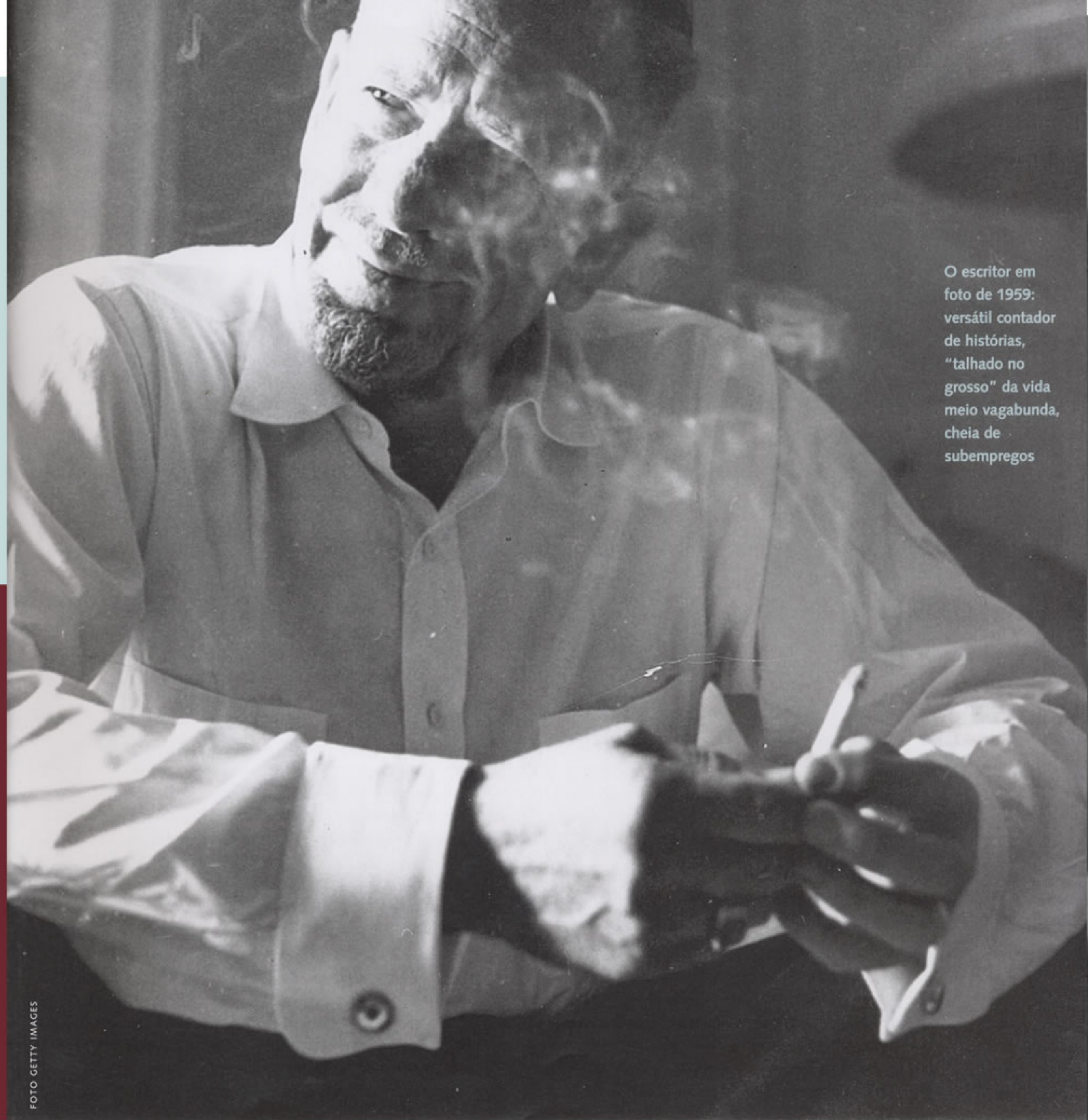
Relançamento de *As Vinhas da Ira* comemora centenário de nascimento de John Steinbeck, o escritor que melhor sintetizou as qualidades e defeitos do naturalismo norte-americano

Por Fernando Monteiro

A força da literatura norte-americana não está somente nas suas qualidades: alguns velhos defeitos também contam — e ninguém sabe com certeza se são "defeitos", de fato, ou mais qualidades disfarçadas. Um escritor bem sentado sobre esse tonel de dúvidas, com cigarro aceso, perigosamente, sobre os rios de tinta que já correram como petróleo cru nessa controvérsia, é o californiano John Steinbeck (1902-1968), Prêmio Nobel de 1962 e ganhador do Prêmio Pulitzer com o belo *As Vinhas da Ira* (1939), romance que está sendo relançado no Brasil numa série em comemoração ao centenário de nascimento desse versátil contador de histórias largas e curtas, homem "talhado no grosso" da vida meio vagabunda, cheia de subempregos, típica daqueles perdedores que são uma das faces da América.

Neto de pioneiros da fase mais entusiástica do "*Go to West!*", Steinbeck tinha o sentido da sociedade se movendo de acordo com o princípio do interesse coletivo, força a puxar a gentalha (os *joads*) para os "pastos do inferno". Isso lhe garantiu lugar entre os melhores autores do naturalismo, uma das vocações da arte *made in USA* e ao qual parecem responder as transparentes "realidades" do paisagismo e da observação imediata (Winslow Homer, Edward Hopper, Childe Hassam, Norman Rockwell e outros), na pintura americana que Whistler inaugura com magníficos retratos chamados de "estudo do branco", "estudo cinzento", etc. Steinbeck tam-

FOTO GETTY IMAGES

O escritor em foto de 1959: versátil contador de histórias, "talhado no grosso" da vida meio vagabunda, cheia de subempregos

Ao lado, o jovem Steinbeck, em foto de 1930: praticando o realismo de "superfície cinzenta", naquela camisa-de-força literária do país saído da depressão econômica. Na página oposta, passeando com o seu poodle, Charley, em 1962, ano em que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura

bém começou praticando o realismo de "superfície cinzenta", naquela camisa-de-força literária do país saído da depressão econômica dos anos 30 para o New Deal. Os ensinamentos da crise – e toda a procissão americana das novelas proletárias do período – tornaram a voz indignada de Steinbeck importante até no sentido prático da reforma de leis, como no caso das denúncias de *As Vinhas da Ira*, filmado com o vigor correspondente de John Ford.

A obra do autor de *A Leste do Éden* (1952) entronca com a tradição mais pura do naturalismo que gerou – e ainda gera – controvérsia nos meios acadêmicos e nas boas revistas literárias acesas em debates que têm, não raro, precisamente essa obra como um dos motivos de discórdia entre críticos e *scholars*. Alfred Kazin, por exemplo, forçou o arco da acolhida e da repulsa até o ponto de gerar aquele conceito do Steinbeck "primitivo" – na verdade já implícito nas primeiras opiniões de Edmund Wilson sobre o jovem narrador influenciado por Frank Norris e outros trabalhadores menores da construção do grande romance americano típico.

Anos mais tarde, quando o Prêmio Nobel de Literatura chegou às mãos calejadas do californiano, foi um "deus-nos-acuda" em certos meios para os quais só existiria a possibilidade de se premiar de Faulkner para cima, em termos de literatura da casa. O prêmio punha o dedo na ferida de conceitos e preconceitos criados em torno dessa literatura que oferece, primeiro, a sua descontinuidade fascinante (conceito de Kazin) e, segundo, um pendular movimento, constante, entre rudeza e refinamento. Eram estes artisticamente válidos, com o mesmo peso na balança?

Críticos e Ph.Ds. partiram para tentar responder a questões desse tipo e a discussão serviu não só para se debater a obra de Steinbeck como também para rever os pontos fracos e fortes, as qualidades e as deficiências do romance ianque – bem diferente do europeu – no andamento temporal, na "presença" do espaço e nos meios expressivos, de todo o tipo, incorporados aos recursos de escritores tão diversos quanto Thomas Wolfe e John dos Passos (para citar dois antípodas no mesmo quarto). Seus antecessores também haviam oscilado entre o realismo e a subjetividade confidencial. Mas como encaixar perfeitamente aí, para os modelos escolares, a literatura ao mesmo tempo tosca e sofisticada de Herman Melville e de Stephen Crane? O primeiro é um dos artistas supremos da prosa em qualquer língua, peregrino "primitivo" das águas do oceano – "grande o bastante para nele se tentar dizer a verdade" –, pregador num deserto de homens sedentos de visões e manchados do sangue que jorra em *O Emblema Rubro da Coragem* (a melhor obra de Crane).

Fica difícil, assim, pegar de uma etiqueta dourada e colar na lapela dos merecedores de prêmios e altas distinções da crítica apenas porque escreveram naquele tal modelo que Wilson foi buscar no espelho do seu armário de elucubrações refratadas do gosto do "velho continente" que contaminou Henry James (mas não o desnaturou) e fez Sinclair Lewis se desviar, no fim da vida, de hotéis baratos e cidades pequenas demais para um Prêmio Nobel. Após o interregno – meio "europeu" também – dos romances da "*lost generation*" (Fitzgerald, Hemingway, Stein) de permeio entre as duas guerras, o jogo de ambivalências se faz pela retomada do "regionalismo" – que nunca é apenas regionalismo, como o entendemos no Brasil, e que, na América, pode abrigar tanto Ellen Glasgow quanto William Faulkner, mas que tem seu representante mais largo em John Steinbeck, queira ou não.

Primeiro, não esqueçamos que o mundo de Steinbeck não se reduz, jamais, apenas ao realismo social dos anos negros, nos quais a sua formação pessoal se faz bordejando crises (Depressão, anos pré-guerra). Segundo, aquele realismo de "superfície cinzenta" usado por ele nunca chegou a confiná-lo longe da literatura de sensibilidade confidencial, onde se pode construir "um mundo dentro de um mundo" – por mais *tenuous* que essa "segunda voz" tenha se tornado nas suas últimas obras, distantes das terras bravas como dos pastos infernais das longas histórias ecoadas dos modelos "bíblicos" (de pregador e psicopata) que existiam nele.

Durante toda a sua vida de escritor, John Steinbeck escutou dizer que sua obra pouco tinha de "criativa" – até porque não foram muitos os críticos a perceberem o desinteresse steinbeckiano (nesse sentido) no ofício moderno. E a indiferença ao experimentalismo que afastaria a "compreensão humana imediata", para o Steinbeck dos vales californianos de Salinas, o melhor e o mais verdadeiro, longe daquela "versatilidade" que ele próprio alardeava, como defesa. O mergulho desse escritor no seu cenário – planeta oposto ao de Faulkner – o aproximou de uma simpatia animal para com as forças da natureza, mas ninguém pode esquecer que o John

FOTO AFP

O Que e Quanto

As Vinhas da Ira,
de John Steinbeck.
Editora Record,
574 págs.,
R$ 48

A Mão Mole do Tempo

Reedições de Steinbeck, Miller e Faulkner expõem a fratura da literatura contemporânea que vem dos Estados Unidos

As reedições de John Steinbeck – e outros escritores da "idade de ouro" do romance norte-americano – tornam ainda mais exposta a fratura da literatura nova que nos chega da América. Não se trata de nenhuma visão imobilista dos valores, das qualidades "antigas", mas de excelência mesmo e do tipo de qualidade alcançada agora pelos Don DeLillo, pelos Paul Auster e outros que fazem café ralo de estrada no lugar onde se tomava o café turco dos grandes ou mesmo a bebida aceitável dos médios escritores (como William Styron e Philip Roth), trabalhando ainda com a borra de uma rica tradição hoje transformada em quase chicória.

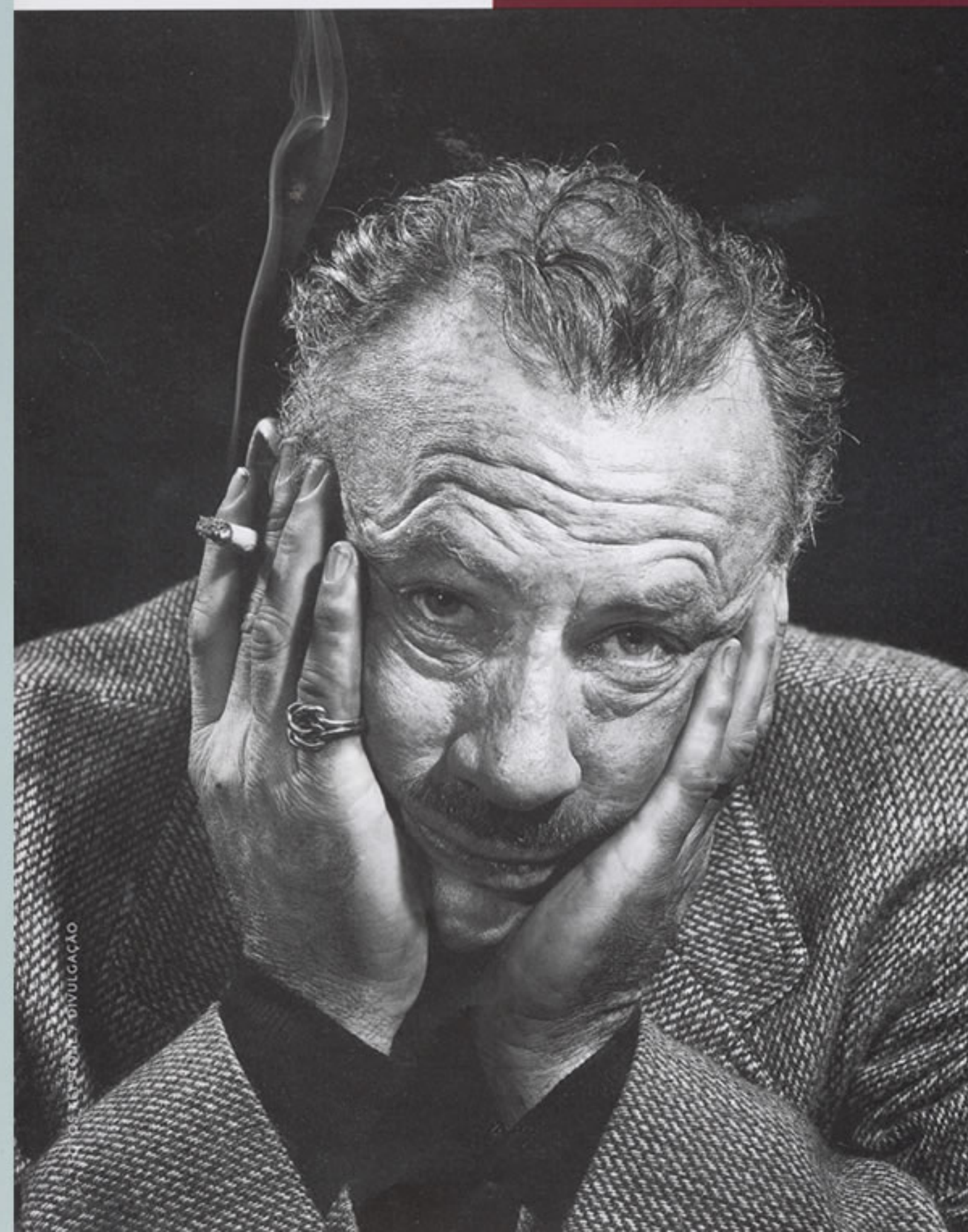
Se você sair do Bagdad Coffe, em Los Angeles, e tomar a estrada de Big Sur, a caminho do mar, passará pela velha casa de Henry Miller e logo compreenderá (até fisicamente) que falta qualquer coisa – ambição, humildade, compaixão, raiva, verdade, ilusão, pescoço oferecido ao cutelo – aos novos escritores ianques que não apaixonam ninguém, interessam a poucos, não dizem nada aos bons leitores e ganham rios de dinheiro para fazer o nada disso tudo, aplicadamente. Miller passou mais da metade da vida pedindo dinheiro emprestado, por carta e em pessoa, enquanto William Faulkner teve de aceitar contratos para ser roteirista, entre outros, de filmes medíocres como *Terra dos Faraós* (um fiasco dirigido por ninguém menos que o genial Howard Hawks), tudo porque viveram antes destes nossos "bons tempos", em que grandes editoras fazem enormes adiantamentos a gente como Richard Ford e a outros até piores. Toni Morrison ganhou o Prêmio Nobel de Literatura e não seria preciso dizer mais nada (a não ser que alguém viesse explicar que foi uma "pegadinha" da Academia sueca, mas não foi: ela ganhou mesmo). Nos tempos de *antigamente*, Morrison colaboraria só em jornais internos de associações cristãs e colégios e, um dia, talvez num jornal do interior, cobrindo as férias de algum redator.

Houve uma vez um verão em que a literatura americana apaixonou a mais exigente geração européia que se conhece, modernamente: aquela de Elio Vittorini e Cesare Pavese à frente (este traduzindo com maestria *Ratos e Homens*, de Steinbeck, para o italiano). Era um tempo de urgências e medos, jazz e cinema descobrindo a si mesmos; homens e mulheres discutiam nos cafés e tratavam de propagar a voz de jovens escritores importantes, americanos e não-americanos, a fim de ajudar na construção de um novo humanismo retemperado pela tragédia. Saídos da resistência, *partigiani* e *maquis* depuseram as armas por confiarem no alvorecer da libertação de Paris e Roma como a aurora de um tempo de justiça, igualdade social e o mais dos lemas de todas as revoluções traídas pela fome de poder. Fraudadas tais esperanças políticas, restou esperar pela arte e pela cultura trabalhando dentro da alma dos homens ocos – que se tornariam seres vitais e preenchidos da juventude de coração capaz de redimir a ação dos traidores. Também essa esperança foi vã. A cultura que veio foi a de massa – que é a cultura do lixo da sociedade de consumo. Agora, estamos entregues ao pós-*pós* moderno – que ultrapassa de todo o vácuo na mente de piscina vazia, enquanto idiotas bebericam à beira de pequenos e grandes desastres.

Para não terminar em *tonus* tão apocalíptico, aqui vai uma impressão real, colhida da pessoa de Don DeLillo, em Nova York, pelo jornalista e crítico Wilson Sagae. Em almoço com o autor de *Os Nomes*, Sagae evitou, a todo custo, tocar na mão "de maciez excessiva" de DeLillo. Ao fim do almoço, na despedida, o escritor, por sua vez, evitou lhe dar aqueles cincos dedos moles "ao desaparecer, simplesmente acenando". Em outra época, talvez Edmund Wilson também lamentaria ter estendido a mão a John Steinbeck – pois ele a teria apertada, quase brutalmente, pela palma áspera do sujeito grandalhão que olhava firme para o mundo e para as pessoas, para os animais e para a natureza como, enfim, a sua única e suficiente certeza, num mundo que já desabava. – FM

À direita, cenas de três filmes baseados em textos do escritor: *As Vinhas da Ira*, com Henry Fonda; *Vidas Amargas* (*A Leste do Éden*), com James Dean; e *Viva Zapata!* (do qual foi roteirista), com Marlon Brando. Abaixo, com seu habitual cigarro, em outros tempos da América

vagabundo da juventude foi um amador de estudos de Biologia, e não por acaso: os instintos animais e o "santuário" do Oeste lhe parecem ao menos *seguros* no meio da loucura *construída* – conscientemente – pelos homens: "Meus sentidos não estão acima da crítica, mas são tudo que tenho. Minha ambição é ver o corpo inteiro – da minha janela de sal e tempestade, joio e trigo derramado pelo caminho. Eu não quero pôr antolhos para separar o que há de 'bom' e de 'mau' na estrada, limitando ainda mais a curta visão que tenho das coisas. Como posso olhar e ter certeza da 'bondade' de uma coisa perdida, sem perder a licença de examiná-la de perto (porque ela pode conter também o 'mau', no espelho das coisas bem vistas)? Eu quero olhar a coisa inteira".

Como escritor, ele não agiu de modo muito diferente de um biólogo diante do mapa de algum DNA incompleto: buscou estágios "evolucionários" da memória inconsciente, expressados em mitos culturais como o "Jardim do Éden", a "Terra da Promissão" e outros signos de culpa e redenção subjacentes ao tema da busca e da *mudança* (medularmente americano, na saga de conquista de uma região ou da simples felicidade doméstica). Seus homens estão em luta consigo mesmos e contra as mulheres – e vice-versa – e o conflito fascismo versus marxismo tem alguma palavra de confusão a entornar o caldo das coisas divididas (e não-divididas) no lugar da "coisa inteira". Nessa *tortilla* de fronteira, nesse *chili* preparado perto das cercas de espírito farpado e fogueira dos ideais nacionais após a Segunda Grande Guerra, temos até o Steinbeck que chega aos movimentos intelectuais dos anos 60 e à perspectiva "holística" já presente nos personagens do derradeiro *O Inverno da Nossa Desesperança*: seres humanos conectados cultural e biologicamente, seja como for, ao "universo misterioso que perece conosco". Essa foi a crença do Steinbeck "místico" à sua maneira, cigarro aceso e olhar ansioso por ver uma América inteiriça no lugar do fragmento dos fragmentos com os quais estão trabalhando as novas gerações de herdeiros do "naturalismo" velho. ■

Passado e presente infinitos

Sai no Brasil *O Jogo do Destino*, primeiro romance do Prêmio Nobel Nagib Mahfuz, em que o Cairo moderno e turbulento de sua obra dá lugar aos mitos faraônicos

Por José Castello Ilustrações Flávia Castanheira sobre fotos de Henk Nieman

Considerado o fundador do romance egípcio – já que, até os anos 30, ele não era considerado, no Egito, um gênero respeitável –, o Prêmio Nobel de Literatura em 1988, Nagib Mahfuz, tem, em seu país, a reputação não só de um grande escritor, mas, sobretudo, de um sábio. Estudiosos do Mundo Árabe explicam o relativo fracasso do radicalismo islâmico no Egito como uma conseqüência, entre outras, do atentado terrorista de que Mahfuz foi vítima, em 1994. Armados com uma faca de cozinha, dois jovens militantes islâmicos tentaram matá-lo quando ele saía de sua casa, no bairro de Aguza. A Justiça egípcia, no ano seguinte, os sentenciou à morte. As seqüelas deixadas no braço direito do escritor, porém, não se apagaram; desde então, praticamente o impedem de escrever, a não ser textos muito breves. O escritor já estava condenado por uma *fatwa*, emitida no fim dos anos 80 pelo xeque Omar Abdel Rahman, mais tarde acusado de participar do primeiro atentado ao World Trade Center, em 1993. A tentativa de execução ressoou, na opinião pública egípcia, como um alerta. "As conseqüências desse atentado continuam, sempre, presentes, tanto em meu corpo, como em meu espírito", o escritor não se cansou de repetir. Ainda exibindo suas cicatrizes, Mahfuz apressou-se a condenar, no ano passado, os atentados terroristas na América.

Para que se possa entender a relação dos egípcios com Mahfuz é preciso lembrar, ainda, que sua literatura está impregnada das imagens do Egito moderno. Enquanto conservava o vigor, ele podia ser visto nas mesas de cafés como o da Esfinge, conhecido ponto de encontro de intelectuais, onde rascunhava sua coluna semanal para o jornal *Al-Ahram*; ou, simplesmente, em lentas caminhadas pelos bairros populares do Cairo, à caça de personagens, vozes e impressões. As ruas barulhentas da capital egípcia, seu trânsito absolutamente infernal, o calor opressivo, o cheiro asfixiante das especiarias compõem a matéria-prima da literatura mais conhecida de Mahfuz, que é considerado, como um mestre do realismo, o mais sensível retratista do Egito contemporâneo. Ele manipula com agilidade a mescla atordoante de presente modernista e passado remoto que caracteriza o país, substância dos mais de trinta romances e dos mais de cem contos que escreveu. O Cairo é seu personagem central, em particular na célebre *Trilogia*; sobretudo, as imediações de Al-Gamaliya, bairro onde bares apinhados de homens que fumam o narguilé contrastam com minaretes, balcões de tapeçaria e mes-

A Esfinge e A Grande Pirâmide de Gizé, construída pelo faraó Khufu – ou, em grego, Queóps – figura central do romance escrito numa linguagem simples e plácida

O contraste entre a paisagem e os segredos escondidos: introspecção sem perder a força realista

quitas. Por causa dessa relação estreita com o presente, quase como se a literatura devesse ser, antes de tudo, um objeto a ser desentranhado do real, Mahfuz já foi comparado a grandes mestres da escola realista, como Dickens, Zola, Tchekhov e Tolstói. E o paralelo, de fato, não os desonra.

No entanto, ninguém pode ser egípcio, ainda hoje, sem carregar nos ombros o peso de um passado longínquo, que data do tempo dos faraós. Época que sobrevive intacta, como que mumificada, tanto nas salas do Museu do Cairo como nos monumentos espetaculares, entre eles as três pirâmides de Gizé. Preso, ele também, a esse passado que parece infinito, Mahfuz escolheu um dos mitos que envolvem a figura do faraó Khufu (c. 2.650 a.C.), da 4ª Dinastia, como tema do seu romance de estréia, *O Jogo do Destino* (1939), que agora é publicado no Brasil. O resultado é uma narrativa escrita em linguagem simples e plácida, com eventos que parecem ocorrer numa esfera mágica, e que se lê como um conto de fadas europeu.

Figura central do romance, o faraó Khufu é mais conhecido pela forma grega de seu nome, Queóps. Sua grande obra, ao longo de 24 anos de reinado, foi a Grande Pirâmide de Gizé, ou pirâmide de Queóps. Contrastando com a imensidade da pirâmide, só restou da figura real do faraó Khufu, entretanto, uma pequena estátua de nove centímetros de altura, encontrada pelos arqueólogos muito longe dali, em Abydos. O mito que inspirou Nagib Mahfuz não diz respeito diretamente ao reinado de Khufu, mas a sua sucessão no trono egípcio. Atraiçoado pelo destino, diz o mito, o faraó foi sucedido não pelo príncipe herdeiro, mas sim pelo filho de um mago, Dedi (ou Didi), o grande sacerdote do deus Rá, que era seu maior inimigo. Dedef, como se chamava o rapaz, foi o fundador da 5ª Dinastia. Esse mito a respeito da origem sagrada do faraó, dizem os egiptólogos, foi construído pelos próprios reis da 5ª Dinastia, com a intenção de associar seus nomes diretamente ao deus Rá e, assim, ressaltar sua ascendência divina.

A novela de Mahfuz parte de uma profecia segundo a qual Dedef, ou Dedef Rá, o filho do grande mago, se tornaria faraó, cumprindo um desejo do deus Rá Atom. Ao tomar conhecimento do vaticínio, o rei organiza uma expedição composta de cem carros de guerra e duzentos cavaleiros, destinada a encontrar o bebê, para matá-lo; porém, uma combinação minuciosa de acasos e vontades faz com que ele seja trocado por outro menino. É criado por uma mãe postiça, Zaya, e vai viver na periferia de Mênfis, a grande capital, sendo sua verdadeira identidade, a partir daí, um segredo de família. Contudo, outra zombaria do destino leva Dedef a cursar a escola militar e, mais tarde, a se transformar num herói da guerra contra as tribos do Sinai; por fim, num ato que reafirma a profecia, ele vem a salvar o príncipe herdeiro da boca de um leão. Dedef se apaixona, ainda, pela princesa Meressankh, filha de Khufu, amor com o qual o jogo esquivo do destino se fecha. Já velho, e passando a maior parte de seu tempo no interior da pirâmide que leva seu nome, dedicado apenas a ditar um livro sagrado, o faraó o escolhe, então, como seu sucessor.

Também em seu caso pessoal, Nagib Mahfuz parece marcado, desde a infância, por uma predição. A mãe tinha o hábito de levá-lo, desde muito pequeno, a longos passeios pelas salas do Museu do Cairo, visitas que estreitaram não só sua relação com o mundo faraônico, mas também com seu país. A relação de Mahfuz com a literatura foi, além disso, marcada pela lentidão, o que parece confirmar a presença de um fator inexorável, contra o qual não adiantava lutar, e ao qual ele, sem açodamento, se entregou. Mahfuz publicou sua primeira coletânea de contos em 1938, quando tinha 26 anos. Mas no ano seguinte, e até 1972, passou a trabalhar como burocrata do governo egípcio, primeiro tratando dos assuntos islâmicos e, mais tarde, cuidando da política oficial para o cinema. Só quando se aposentou, aos 60 anos de idade, pôde enfim se concentrar inteiramente em seus escritos. Reinando há pelo menos trinta anos como o grande construtor da literatura egípcia moderna, Nagib Mahfuz acredita que o mais grave problema do mundo árabe, hoje, é sua resistência à modernidade. Obstáculo que seus livros, carregados de um realismo impiedoso, vêm ajudar a romper. ■

O Que e Quanto

O Jogo do Destino, **de Nagib Mahfuz. Editora Record, 272 págs. Preço a definir**

O passo desajustado

Na busca do desconforto do leitor, típico de sua geração, Márcia Denser acaba se perdendo em *Toda Prosa*. Por Luís Augusto Fischer

Não é auspicioso, para um leitor, deparar com declarações autocongratulatórias do autor nas primeiras páginas do livro. Se o autor for mesmo bom, não precisa disso; se for ruim, isso não o salvará. Para mal do leitor, já na *Apresentação* de Márcia Denser à antologia de "inéditos e dispersos" *Toda Prosa* (Nova Alexandria, 160 págs., R$ 25), lê-se: "Atingida a maturidade literária, me confesso uma escritora *cult* de linhagem clariceana, cortazariana, falkneriana (sic) e por aí vai". Dá o que pensar. Faz sentido alguém dizer isso? Ajuda o leitor? É para compor melhor as referências de leitura? Por outro lado, alguém pode saber que está na "maturidade literária"? E se sabe, adianta proclamar? As perguntas são inúteis, naturalmente, mas servem para começar a pensar sobre o livro de Márcia Denser.

Escritora de carreira já larga, mas nunca claramente fixada na retina do leitor, ela apresenta aqui uma série desigual de relatos, sete contos e duas novelas. Trata-se de literatura com pretensões viscerais, daquela que considera a folha de papel um lugar para sofrer em público. Nenhum problema nisso, claro. Mas é preciso fazer literatura mesmo, manejando os meios de forma adequada; e no livro várias exigências mínimas são descumpridas, a começar pela revisão: quem pode tolerar "à mim", com crase, três vezes; "advinhei"; "confiava a barba"; e "obcenamente"? E um latinório mal-apanhado como "*reducto absurdum*", em lugar de, imagina-se, "*reductio ad absurdum*"?

Tudo isso – e mais – seria difícil de ignorar em si. Mas o leitor que fosse arrebatado pela qualidade do enredo, dos personagens, se disporia a aceitar. Ocorre que nesse caso a frase é irmã do enredo, e os dois perdem-se de mãos dadas. Sabemos que Márcia, desde tempos, parece procurar efeitos de desconforto em seu leitor, na linha de outros autores, uns seus contemporâneos de geração (a lembrança de Caio Fernando Abreu ajuda a pensar, mas ele está muito acima em realização), outros seus êmulos, escolhidos ou não – um caso seria Hilda Hilst, que porém é muito maior, e outro, mais remoto e ainda mais bem realizado, seria o de Lawrence Durrell, o autor do magnífico *Quarteto de Alexandria*, que empresta uma epígrafe ao último dos textos do livro e é nitidamente um horizonte literário da autora, talvez mais do que os alegados Faulkner e Cortázar.

Márcia Denser usa de um recurso que nossos tempos ensinaram à língua da narração – a aceleração na linguagem, a supressão de espaços em branco nos diálogos, a acumulação de falas, o acavalamento de adjetivos, etc. – em favor de atirar no rosto do leitor a hipocrisia das convenções sociais, para apresentar a verdade dos sentimentos, numa atitude que nada fica a dever às gerações "mal-do-século" de várias épocas. Assim é que lemos, em contos sentidos e honestamente empenhados, o depoimento de uma mulher adulta, quase sempre Diana Marini (mais de 40 anos, "resolvida", pragmática, descolada e ressentida), muitas vezes em primeira pessoa, para rememorar a morte do pai (em *Memorial de Álvaro Gardel*), para medir sua capacidade de seduzir e de repassar sua experiência de escritora (em *Cometa Austin*, talvez o melhor do livro), para contar sua desesperada relação com um tipo repulsivo, misto de ex-seminarista católico e dono de jornal de escândalos (na boa novela *Exercícios para o Pecado*). Mas também lê-se uma frágil paródia, *Branca de Neve*, involuntário depoimento da autora sobre sua perspectiva anacrônica em torno dos temas morais de nosso tempo, muito particularmente os que lidam com o sexo. Enredos que seriam escandalosos nos anos 70, como o de *O Último Tango de Jacobina*, em que nossa heroína caçadora transa com um mecânico nordestino pensando que com isso vai "sujar a memória" do pai, hoje parecem apenas pesadelo.

De todo modo, Márcia Denser impõe ao leitor um pulso, uma vibração notável. É impossível ler suas páginas sem perceber, nas entrelinhas, um escrutínio da vida paulistana – não fosse pelos cenários, seria pela coleção dos personagens, a começar pela protagonista, nascida nas elites, mais o nordestino Jacobina, o judeu Bóris, um playboy chamado Johnny que faz companhia a imigrantes de pouco dinheiro, como o japonês Kojima e o já mencionado dono de jornal popular Nagib. Mas o resultado, para o leitor, é um depoimento literariamente fraco sobre a inviabilidade de relações humanas saudáveis, a irremovibilidade da culpa familiar, o ressentimento de uma geração que foi atropelada pela revolução dos costumes e não conseguiu reajustar o passo.

FOTO ADRIANA ZEHBRAUSKAS/FOLHA IMAGEM

A escritora e, abaixo, capa do livro: apesar da pulsão e da narrativa forte, um resultado literariamente fraco

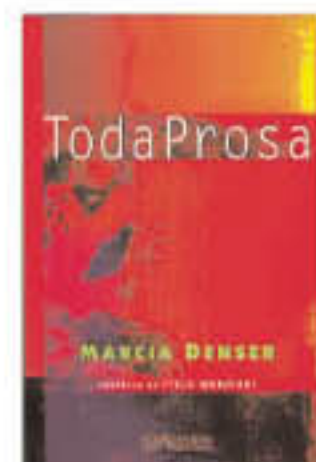
Um clássico tirado da gaveta

Reeditado no Brasil, *Os Thibault*, de Roger Martin du Gard, vale mais como documento histórico

Existem autores que, apesar do forte impacto que tiveram em sua época, acabam sendo esquecidos, ou rotulados de menores, e passam décadas na gaveta antes de serem reabilitados. Na literatura francesa da primeira metade do século 20, dois exemplos são clássicos: Anatole France, que foi popularíssimo e hoje ninguém mais lê, e Roger Martin du Gard (1881-1958), ganhador do Nobel de Literatura em 1937 e autor de uma alentada obra, na qual se destaca o ciclo de romances *Os Thibault*, que está sendo reeditado no Brasil após décadas fora de catálogo, numa caixa que reúne cinco volumes (Editora Globo, R$ 85).

Publicado entre 1922 e 1940 em oito volumes, trata-se de uma saga, em moldura realista, sobre os impasses morais e políticos de uma família burguesa e católica durante os conturbados acontecimentos das primeiras décadas do século 20, desembocando na Primeira Guerra Mundial. Vasto painel da sociedade de seu tempo, com ricas e detalhadas descrições de paisagens e episódios históricos, o texto se destaca ainda pela investigação psicológica das relações familiares numa época de mudança de valores. O longo período de maturação de *Os Thibault* reflete as mudanças no espírito e na consciência do escritor, que evolui do catolicismo da juventude – também presente no romance *Jean Barais* (1913) – ao materialismo científico da maturidade.

Apesar do talento de Martin du Gard para o diálogo, o livro pode incomodar o leitor contemporâneo pelo sentimentalismo e pelo estilo rebuscado de algumas passagens. Sai de *Os Thibault*, aliás, uma sentença muito citada em antologias de frases de amor: "Não sou como a abelha saqueadora que vai sugar o mel de uma flor, e depois de outra flor. Sou como o negro escaravelho que se enclausura no seio de uma única rosa e vive nela até que ela feche as pétalas sobre ele; e abafado neste aperto supremo, morre entre os braços da flor que elegeu". Por conta disso, *Os Thibault* deve ser relido hoje mais como documento histórico e sociológico do que propriamente como obra literária. – LUCIANO TRIGO

Ao lado, a caixa com a coleção de cinco volumes: bons diálogos e estilo rebuscado

Noites longínquas da Tunísia

Com tradução direta do árabe, editora Hedra lança *Cento e Uma Noites*, coletânea de histórias que seria anterior a *Mil e Uma Noites*. Por Safa A.A.C. Jubran

Durante mil e uma noites, Shahrazád contou histórias para salvar a si e a todas as mulheres do reino da vingança do rei traído. E, há séculos, milhares de pessoas se encantam com as histórias das *Mil e Uma Noites*, livro traduzido, editado, mexido e remexido, modificado, adaptado, reduzido e aumentado e, por que não dizer, adulterado, mas cujas histórias, na voz certamente cálida de Shahrazád, se propagaram pelos quatro cantos do mundo e se estabeleceram como mil e uma noites.

Poucos, porém, sabem que Shahrazád foi protagonista de outras noites, tão maravilhosas quanto suas análogas, mas que não tiveram a mesma sorte e fama. É também a rainha de outras noites, que totalizam cento e uma, ainda que, nessas *noites*, não seja ela a esposa do rei, mas sua irmã Dinarzád. Entretanto, é Shahrazád quem conta as histórias para salvar a vida da irmã. Seja como for, essas histórias nasceram no Ocidente árabe, provavelmente elaboradas e compiladas na Tunísia ou no Magreb, ao contrário das suas semelhantes famosas, que foram concebidas no Oriente árabe, e a partir dele espalharam-se para o mundo, inicialmente popularizadas pela tradução francesa de Antoine Galland, publicada no início do século 18. Curiosamente, as *Cento e Uma Noites* também tiveram uma tradução para o francês, a única, aliás, para uma língua ocidental.

Acima, capa da edição: vigor e clareza na tradução (a segunda para uma língua ocidental) de Mamede Jarouche

Agora, os leitores da língua portuguesa têm o privilégio de conhecer as *Cento e Uma Noites – Histórias Árabes da Tunísia* (editora Hedra, 320 págs., R$ 33), na tradução feita pelo professor e pesquisador Mamede Jarouche – contumaz apaixonado pelas *noites*, sejam elas *mil* ou *cem*, e às quais dedicou e dedica boa parte de suas pesquisas. Na introdução do livro, Jarouche tenta resumir as hipóteses sobre a genealogia do texto, no sentido de traçar algum paralelo entre os dois livros (as 1001 e as 101 noites), principalmente no que tange à verificação do que haveria em comum entre ambos os livros – por exemplo, se um originou o outro; enfim, examinar se há de fato algum parentesco, que é inevitavelmente sugerido pelo título e pela "história-moldura", a da jovem e astuta mulher que conta histórias para não perder a cabeça. Esboçando alguns critérios de análise, Jarouche arrisca afirmar que as *Cento e Uma Noites* são mais antigas, guiado por várias pistas apresentadas pelo texto, como – além de arcaísmos lingüísticos – a presença de histórias da tradição árabe que remontam a tempos pré-islâmicos. Conclui-se, então, que o que há de comum entre ambos os livros das noites se limita ao fato de terem sido traduzidos para o francês e à citada "história-moldura" que serve para que as outras histórias sejam contadas. Ressalte-se também que, desde suas primeiras versões, as 101 noites apresentavam exatamente 101 noites, ao contrário do seu análogo mais famoso, que apareceu com número diferente de noites ao longo de várias compilações, reelaborações e até mesmo traduções.

A tradução de Jarouche é feita diretamente do árabe e baseia-se no texto estabelecido em 1978 pelo estudioso tunisiano M. Tarchouna a partir dos únicos seis manuscritos existentes. Comparando a tradução com o texto original, nota-se que o tradutor foi rigoroso e minucioso na escolha dos termos, tentando sempre ser fiel ao texto, chegando, em algumas passagens, a superar o original em termos formais e lingüísticos. Com igual esforço, conseguiu desfazer certos equívocos e sanar determinadas incongruências presentes na fixação do texto árabe. Atente-se, ainda, à bela e criativa tradução dos versos que volta e meia aparecem permeando as histórias. Assim, por meio de um texto fluente e agradável, os leitores poderão verificar o vigor e clareza do texto, mesmo desconhecendo os originais.

Contudo, se a tradução das *Cento e Uma Noites* era o "aquecimento" que Jarouche pretendia antes de entrar na maratona da sua tão esperada tradução das *Mil e Uma Noites* a partir dos originais mais antigos, e sem os costumeiros cortes e a viciada censura, pois bem: não só ele conseguiu como superou os limites do simples aquecimento, presenteando os leitores brasileiros com uma tradução inédita para uma língua ocidental (a não ser a já mencionada do francês Gaudefroy-Demombynes, publicada em 1911 e baseada num manuscrito não-representativo do livro), e se "Não é rei quem a morte não governa:/ o rei, isto sim, é aquele que não morre." (pág. 249), pode-se dizer que mais um livro da literatura árabe agora se torna rei, graças à paciência e à dedicação de Jarouche.

حكاية مائة ليلة وليلة

POR MOACYR SCLIAR

FILHOS OU LIVROS

Com grandeza, Marcelo Mirisola chega às últimas conseqüências do ato de escrever com *O Azul do Filho Morto*, seu primeiro romance

"Pior do que deixar filhos", diz Marcelo Mirisola, no fim de *O Azul do Filho Morto*, "é deixar livros. Os filhos podem esquecê-lo e renegá-lo – a despeito de seu legado, de suas misérias. Até perdoá-lo. Os livros, não. São filhos amaldiçoados (os melhores, evidentemente) e mortos-vivos para sempre." É sobre a maldição de escrever que Mirisola está falando. Não é o primeiro a fazê-lo: Kafka queixava-se do absurdo que é trocar a vida pela literatura. Mas essa maldição não acomete escritores amenos, banais; só atinge aqueles que descem ao fundo do poço, que chegam às últimas conseqüências no ato de escrever.

E esse é o caso de Marcelo Mirisola, e esta é a razão do impacto causado por sua literatura, que se expressava basicamente no conto. *O Azul do Filho Morto* é o seu primeiro romance. Não é, porém, uma narrativa com princípio, meio e fim, com personagens e situações claramente delineados. É antes uma difusa memória – autobiográfica ou não, isso é irrelevante. Como nos seus contos, o sexo comparece em doses maciças e em todas as variedades possíveis – "lamber" e "mamilo" aparecem a todo instante. A linguagem é – para usar o termo repetidamente associado à obra de Mirisola – crua. Crua, desbocada, escatológica; ele não respeita nenhum limite, rompe qualquer tabu. Pertence à família literária de Henry Miller, Céline, Bukowski, John Fante, William Burroughs, Allen Ginsberg, Nelson Rodrigues. Como eles, é um contestador; maldito, se quisermos. Não nos enganemos, porém. Mirisola não está, como um colegial safado, escrevendo sacanagens na parede do banheiro.

O Azul do Filho Morto é um retrato da geração classe média dos anos setenta e oitenta. A geração que já não conheceu a ditadura militar e que, portanto, não teve a luta contra a repressão como bandeira. É a geração da televisão e do videogame, a geração das drogas pesadas. Ao retratar essa geração, aliás, Mirisola tem sido incluído em um grupo de escritores do qual fazem parte, entre outros, Fernando Bonassi, Bernardo Carvalho, Nelson de Oliveira, Marçal Aquino, Luiz Ruffato, Altair Martins, Cintia Moscovich. Ao longo da narrativa, ele vai listando nomes, e estes nomes compõem um verdadeiro mosaico da cultura pop brasileira no período: Xuxa, Flávio Cavalcanti, Cid Moreira, Katia d'Ângelo, Denise Bandeira, Monique Lafond, Ernesto Geisel. Estas figuras se dividem em duas, aquelas que são abominadas e aquelas que são pretexto para masturbação, as duas categorias não sendo excludentes. Em matéria de masturbação, Mirisola inova, introduzindo a "upp" – unidades de punheta.

Subjacente à feroz gozação, porém, está a angústia. É uma geração desamparada, esta, personificada no narrador. Pode não passar fome, mas não encontra o seu rumo. O personagem vagueia pelo Brasil, encontrando homens e mulheres, sobretudo mulheres, mas evidentemente não consegue encontrar a si próprio, nem seu lugar no mundo. A isto alude, aliás, o título do livro; há uma foto, diz o narrador, "em que eu tô boiando dentro de um vidrão de Maioneggs. Eu e um feto azul". O feto azul é o filho abortado, o filho que não nasceu, e que, se tivesse nascido, assinalaria a transição para a idade adulta e o fim da adolescência. A essa adolescência não é possível renunciar sem renunciar também à literatura que dela brota. Resultado: culpa. "Às vezes eu deixo cair uma lágrima por esse filho ou filha não nascida." Mas, diz também o narrador, "culpa dá 'uma' puta tesão". E sem tesão, o livro não existiria. O feto morre para que a literatura viva. Ainda que seja pior deixar livros do que deixar filhos.

Marcelo Mirisola
O AZUL DO FILHO MORTO
editora34

FOTO MOACYR LOPES JUNIOR/FOLHA IMAGEM

Acima, o autor e sua obra: linguagem crua, desbocada e escatológica para expressar as angústias de uma geração

O Azul do Filho Morto, de Marcelo Mirisola. Editora 34, 176 págs., R$ 18

OS LANÇAMENTOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

TÍTULO	**O Quadro da Menina de Azul** Companhia das Letras 176 págs., R$ 24	**Cartas a um Jovem Poeta e A Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke** Globo, 112 págs., R$ 14	**Leão-de-Chácara** Cosac & Naify 146 págs., preço a definir	**Contraponto** Globo 698 págs., R$ 38	**Amor em Leonoreta** Nova Fronteira 160 págs., R$ 22
AUTOR	Nascida na Holanda, **Susan Vreeland** vive desde os dois anos de idade nos Estados Unidos, onde foi professora secundária de inglês, redação e artes. Estreou na literatura em 1988 com o romance *What Love Sees*. Neste ano, publicou *The Passion of Artemisia*.	**Rainer Maria Rilke** (1875-1926) nasceu em Praga, quando a cidade da Boêmia ainda pertencia ao Império Austro-Húngaro. Escrevendo em alemão, ganhou projeção com obras como *O Livro das Horas* (1905), *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*, ambos de 1923.	**João Antônio** (1937-1996) nasceu numa família pobre de São Paulo e, em 1964, mudou-se para o Rio. Seu primeiro grande sucesso foi *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), reescrito depois que um incêndio que arruinou a casa de sua família destruiu os originais.	O britânico **Aldous Huxley** (1894-1963) teve uma carreira literária que oscilou do sombrio – em obras como *Admirável Mundo Novo* (1932) e *Sem Olhos em Gaza* (1936) – ao misticismo de *As Portas da Percepção* (1954) e *A Ilha* (1962).	**Cecília Meireles** (1901-1964) nasceu no Rio, onde pertenceu a um grupo literário de estética neosimbolista. Mais tarde, incorporou elementos do Modernismo, em livros como *Viagem* (1939), *Mar Absoluto* (1945) e *Romanceiro da Inconfidência* (1953).
TEMA	A descoberta de uma suposta tela inédita do holandês Johannes Vermeer desencadeia uma história que, em oito episódios, retrocede ao século 17, quando a obra teria sido pintada.	Escritas entre 1903 e 1908, as cartas do primeiro livro são endereçadas a um poeta iniciante e desconhecido, Franz Xaver Kappus, que havia pedido ajuda a Rilke. O segundo livro, de poemas, foi escrito numa única noite, em 1899.	Reunião de três contos "cariocas" e uma novela da "boca-do-lixo" que retratam o mundo dos malandros e marginalizados dos subúrbios tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro.	Os dilemas amorosos, existenciais e políticos de personagens pertencentes à classe média intelectualizada e de inclinação aristocrática, cujo requinte não esconde uma atmosfera de decadência.	Reunião de cinco livros: *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze Noturnos da Holanda & O Aeronauta*, *Poemas Escritos na Índia* (1952), *Pequeno Oratório de Santa Clara e Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955).
POR QUE LER	Sem nenhuma pretensão formalista, o romance é extremamente bem-sucedido na estrutura que recua no tempo em tramas que, embora diferentes, mantêm uma unidade como romance.	Especialmente por *Cartas*..., que, pelo seu caráter particular (foi Kappus quem decidiu publicá-las), revela numa linguagem direta e franca as leituras de Rilke em relação à poesia.	Publicado em 1975, o livro situa-se praticamente no meio da trajetória literária do autor, incorporando elementos das obras anteriores e antecipando em parte as que ainda seriam escritas.	O livro, um dos melhores do autor, tenta se aproximar da música, justamente do *contraponto*, por meio da alternância harmoniosa entre diversas vozes, situações e personagens.	Com raras publicações até hoje, os livros que compõem o volume revelam traços e temáticas pouco conhecidos daquela que é a maior poetisa da literatura brasileira.
PRESTE ATENÇÃO	Na fluidez narrativa e na naturalidade que a autora consegue ao entrecruzar conhecimentos sobre Vermeer, artes plásticas e história com dramas pessoais ao longo de três séculos.	Na maneira elegante e discreta – mas não seca – como o autor deixa entrever suas próprias características pessoais nos escritos – sua moral, suas angústias e sua solidão.	Em como, na sua linguagem, o autor assume-se como parte do universo dos seus personagens, sabendo, no entanto, manter a distância exata dele para não cair no discurso demagógico e falso.	Nas referências culturais e estéticas no enredo, que, à sua maneira, combinam o conteúdo com a forma do romance, fazendo com que ele supere o mero experimento e o tom discursivo.	Em como, na fusão de duas tradições literárias, a autora produzia uma poesia singular, em que a melodia nunca é sacrificada em nome dos cânones de uma vanguarda às vezes pueril.
EDIÇÃO	Bela capa de Angelo Venosa, sobre *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, de Johannes Vermeer.	Melhor impossível: traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles (*A Canção*...), com uma bela capa.	No padrão das obras do autor já reeditadas (*Abraçado ao Meu Rancor* e *Ô Copacabana!*).	Com tradução de Erico Verissimo e Leonel Vallandro.	Capa sobre retrato de Cecília feito por Correia Dias. O excesso inevitável de títulos cobra seu preço.
TRECHO	"*Coloquei o pequeno quadro (...) acima de uma cadeira de veludo azul que acentuava o azul da túnica da menina, que caía em dobras graciosas de um exuberante azul profundo, o de jacintos tenros, quando as flores estão começando a se abrir, não o azul mais pálido de quando fenecem. Se eu tivesse uma filha, eu só a vestiria com as cores dos mais novos jacintos e tulipas.*" (pág. 70)	"*Com efeito, em última análise, é precisamente nas coisas mais profundas e importantes que estamos indizivelmente sós, e para que um possa aconselhar ou mesmo ajudar a outro, muito deve acontecer; muitos sucessos favoráveis devem ocorrer; toda uma constelação de eventos se deve reunir para que uma única vez se alcance um resultado feliz.*" (trecho de *Cartas*..., pág. 31-32)	"*(...) um leão deu mancada, caindo de quatro e levando pra cucuia até a casa que guardava, perdendo a linha e o respeito de malandro, se mordendo de ciúmes por uma mina fuleira, muito da xexelenta e relaxada, uma semvergonha precisando de uma lição. Ficou queimado e fechou o paletó de um trouxa. Almoçou o coió. Fez o cara, mas fez malfeito e entortou a gaiola.*" (pág. 24)	"*Ela amava um crepúsculo vespertino porque podia dizer dele: 'Parece uma mistura de fogos de Bengala, de Mendelssohn, de fuligem e de morangos com creme'; ou então as flores da primavera: 'Elas nos dão a sensação que experimentamos quando estamos convalescentes de um ataque de gripe. Não acham?'.*" (pág. 529)	"*Homem, objeto, fato, sonho,/ tudo é o mesmo, em substância de areia,/ tudo são paredes de areia, como neste solo inventado:/ mar vencido, fauna extenuada, flora dispersa,/ tudo se corresponde:/ zune o caramujo na onda com o mesmo som do lábio de amor/ e da voz de agonia.*" (do poema *Sete*, de *Doze Noturnos da Holanda*, pág. 38-39)

EDIÇÃO DE ALMIR DE FREITAS

TÍTULO	**Viagem ao Pavio da Vela** Record 240 págs., R$ 25	**A Caça Virtual e Outros Poemas** Record 226 págs., R$ 25	**Romance Negro com Argentinos** Autêntica 222 págs., R$ 26	**Jacques, o Fatalista, e seu Amo** Nova Alexandria 256 págs., R$ 24	**O Mundo de Homero** Companhia das Letras 176 págs., R$ 25,50
AUTOR	**Renato Modernell** nasceu na cidade gaúcha de Rio Grande em 1953 e mudou-se mais tarde para São Paulo, onde se formou em jornalismo. Entre seus livros estão *Che Bandoneón* (1984) e *Sonata da Última Cidade*, romance que lhe rendeu o Jabuti em 1989.	Nascido em 1929, o mineiro **Ivo Barroso** é mais conhecido pelas importantes traduções de poesia e prosa que fez, de autores como Rimbaud, T. S. Eliot, Italo Calvino e Hermann Hesse. Publicou *Nau dos Náufragos*, *Visitações de Alcipe* e *O Corvo e Suas Traduções*.	A escritora argentina **Luisa Valenzuela** escreveu parte de sua obra na Europa, no México e nos EUA, onde morou durante anos. Publicou, entre outros, *El Gato Eficaz* (1972), *Cambio de Armas* (1982) e *La Travesía* (2001). Atualmente, vive em Buenos Aires.	Dono de uma vasta obra filosófica e conhecido como o "enciclopedista", **Denis Diderot** (1713-1784) foi um dos maiores pensadores do Iluminismo. Em ficção, caracterizou-se pelos escritos picarescos e de sátira política, como *As Jóias Indiscretas* e *A Religiosa*.	Nascido em 1930, **Pierre Vidal-Naquet** é um dos maiores helenistas da atualidade ao lado do também francês Jean-Pierre Vernant, com quem escreveu a quatro mãos *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* e *Trabalho e Escravidão na Grécia Antiga*.
TEMA	Em Veneza, Roberto Lira se vê transportado para o século 16, onde faz um pacto com Marco Polo: em troca de ajuda para tirar Dante Alighieri do exílio e reconduzi-lo a Florença, o viajante seria incluído na *Divina Comédia*.	Coletânea de poemas que abrange praticamente toda a produção do autor, incluindo poemas da juventude e inéditos. Na forma, tocam opostos, indo das métricas clássicas aos experimentos concretistas.	Numa trama desencadeada por um assassinato gratuito, Agustín Palant e Roberta Aguilar são escritores argentinos que trafegam entre a ficção e a realidade numa Nova York sombria.	Em uma viagem pela França, os dois personagens do título conversam, a partir de situações comuns, sobre o conflito entre o livre-arbítrio e a crença – partilhada por Jacques – de que tudo o que ocorre no mundo foi predefinido.	Um levantamento geral – da geografia à poesia, da história à religião – da civilização que produziu os dois maiores poemas épicos da humanidade – a *Ilíada* e a *Odisséia*, tradicionalmente atribuídos a Homero.
POR QUE LER	O romance é uma divertida fantasia sobre a história e a literatura, que não renuncia, entretanto, a um cuidado em reconstituir geografias e arquiteturas de épocas tão diferentes.	Como bem assinala Eduardo Portella no prefácio, destaca-se a intertextualidade dos poemas, resultado das influências recebidas pelo grande tradutor, que, entretanto, não se limita a imitar suas fontes.	O livro, de 1990, é o único em português de Valenzuela, uma das mais destacadas escritoras de uma geração cuja literatura espelha os tempos entre a ditadura militar e o fim das ilusões de prosperidade.	O livro é exemplar das características de Diderot, que abordava filosofia em seus escritos – literários principalmente – sem hesitar em "vulgarizá-la", investindo no bom humor e nas narrativas picantes.	Didático sem ser superficial, o texto aborda questões cruciais sobre o tema: a transmissão oral da poesia no mundo helênico, a existência ou não de Homero e a historicidade da Guerra de Tróia.
PRESTE ATENÇÃO	Na adoção de recursos gráficos (*, <, >, :) em locais inusitados na narrativa, o que cria uma pontuação diferente, com a intenção de abrir novas possibilidades para as formas de narrar.	Na maneira como o autor exercita (e modifica) com habilidade as técnicas dos sonetos (decassílabos) e das redondilhas (de cinco e sete sílabas), formas raras na poesia contemporânea.	Na deliberada incorporação de elementos e clichês dos "romances baratos", que são claros no discurso e nas referências dos personagens e, até mesmo, na própria narrativa ágil do romance.	Em como o autor se utiliza da metalinguagem, estabelecendo ele próprio um diálogo com o leitor sobre as possibilidades da narrativa e dos rumos da história – o que é muito apropriado para o tema.	No estudo multidisciplinar, típico da escola francesa do pós-guerra, que transita com facilidade entre a história socioeconômica e a do universo mitológico, enriquecendo a análise documental.
EDIÇÃO	Correta, com todos os cuidados de impressão que os sinais heterodoxos da narrativa exigiam.	Bem cuidada, com projeto gráfico de Regina Ferraz, que não "espreme" os poemas.	É oportuna, embora peque por algumas esquisitices na tradução e uns tantos erros na revisão.	Com tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos.	Caprichada, com imagens de vasos, afrescos e relevos gregos, além de outras ilustrações e fotos.
TRECHO	"*O telescópio. Marco ficou maravilhado ao ouvir sobre ele. Mas transpirou despeito ao saber que esse instrumento criado na Holanda seria aperfeiçoado por um toscano. Seu único consolo foi saber que Galileu iria se demorar na Sereníssima e fazer os venezianos enxergarem, para além das asas do leão, também os improváveis anéis de Saturno.*" (pág. 132)	"*(...) Onde estarei depois dos longos caminhos,/ se me obstino em ter o rosto voltado para a frente?// A rua da província corre com o vento/ para os altos descampados;/ e este poste que fura um túmulo de luz/ na noite sem mistérios/ devolve a minha sombra aos teus domínios lentos/ quase desfeitos na névoa do sono/ que te cobre.*" (trecho de *Acalanto*, pág. 71)	"*Um belo corpo de mulher, o outro. Uma jovem atriz desempenhando agora seu papel de morta, jogada sobre o tapete de seu próprio quarto, com um buraco na têmpora, talvez já dessangrada. Certamente. Ele não fora capaz de baixar os olhos para olhá-la. Somente ouviu o estouro tão inesperado desse tiro que ainda ressoava na sua cabeça. Na dele.*" (pág. 11)	"*Não interessa que tenham chegado a uma grande cidade e que tenham dormido com mulheres. (...) que tenham se refugiado junto aos monges mendicantes, onde foram mal alojados (...) Embora tudo isso pareça igualmente possível para vós, Jacques não tinha a mesma opinião: para ele, a única coisa realmente possível era o que estava escrito lá em cima.*" (pág. 33-34)	"*Corrida terrível (...) em que se decide não o destino de Heitor ou o de Aquiles (como pensa Heitor), mas só o destino de Heitor, derrotado de antemão. E, no entanto, esse confronto, esse agôn, como se diz em grego – e do qual tiramos o termo 'agonístico' –, é, de fato, um concurso, como o serão essas competições que nós chamamos incorretamente de 'jogos' olímpicos (...)*" (pág. 113)

Imagens de louvação

GNT exibe série em homenagem aos cem anos do cinema americano, um exemplo de como os conceitos de arte e entretenimento se confundem em Hollywood

Por Mauro Trindade

Os cem anos de cinema americano mereciam uma comemoração à altura. É o que tentou o American Film Institute (AFI) com sua série *100 Anos... 100 Filmes*. Com direção e produção de Mel Stuart e do crítico da revista *Time* Richard Schickel, seus dez capítulos são exibidos neste mês pelo canal GNT e servem como exemplo da confusão de critérios que pode envolver escolhas de obras historicamente representativas.

Neste caso específico, a seleção dos cem melhores filmes do século foi feita por atores, cineastas e profissionais da área que integram o instituto. A intenção do AFI foi chamar a atenção para grandes clássicos do cinema que andam meio esquecidos. Tanto que criou outras listas, como a dos cem melhores thrillers do cinema, a dos cem melhores artistas (50 homens e 50 mulheres) e a das cem melhores comédias. Mas, como em todas as listas, sempre há alguma polêmica sobre o que fica dentro e o que fica fora.

Em primeiro permanece *Cidadão Kane*, o grande filme que Orson Welles dirigiu e estrelou aos 25 anos (e que aparece no episódio *Os Anti-Heróis*). A briga começa do segundo lugar em diante. *Casablanca* sempre será um dos mais adoráveis filmes já produzidos, com protagonistas geniais em seus papéis, vilões sob medida e uma história ágil como uma *Blitzkrieg*, mas o título de segunda melhor película da história americana soa exagerado. Daí em diante, a coisa piora com a entrada de filmes não exatamente imortais, como *Tootsie* — acima de *No Tempo das Diligências!*—, os arrastados *Dança com Lobos* e *O Franco-Atirador* e o inqualificável *Rocky, O Lutador*.

Na comparação entre títulos do mesmo diretor, os cem selecionados também ficam a dever. Prefe-

FOTO KEYSTOCK

Cidadão Kane, que aparece num dos capítulos: escolha correta entre outras sem explicação

Acima, o niilista *Laranja Mecânica*, comparado ao romântico *Butch Cassidy*. Na pág. oposta, de cima para baixo, *Casablanca*, o "segundo melhor", e *Janela Indiscreta*, um dos acertos

rir *M.A.S.H.* a *Nashville*, ambos de Altman, é questionável, mas deixar de fora *Uma Noite na Ópera* ou *Um Dia nas Corridas* para incluir *Diabo a Quatro*, todos dos Irmãos Marx, não tem explicação. Os musicais terminaram sendo os mais prejudicados. Estão de fora *Nasce uma Estrela*, *O Barco das Ilusões*, *O Picolino* e *Alta Sociedade*, entre muitos outros.

Os dez episódios de *100 Anos... 100 Filmes* ganharam dois formatos, um exibido nos Estados Unidos, primeiro pela TNT e, mais tarde, pela CBS, numa versão condensada de três horas. Para o Reino Unido foi feita uma nova edição, com atores ingleses na apresentação e narração. É a esta que o Brasil vai assistir.

Contra a Natureza, o programa de estréia, esmiúça o mito do herói solitário americano e, graças a uma leitura capciosa, transforma grandes filmes numa aula de bom-mocismo não muito feliz. Reúnem-se personagens tão díspares quanto o justo e um bocado assustado Will Kane de *Matar ou Morrer* e o louco iconoclasta Randle McMurphy, de *Um Estranho no Ninho*. Michael Caine faz as honras da casa.

O segundo da série, apresentado pelo ator Ray Winstone, aborda o crime e criminosos, de *O Falcão Maltês* a *Os Bons Companheiros*. No terceiro, o assunto é família, com imagens de *Loucuras de Verão*, *O Cantor de Jazz* e *As Vinhas da Ira*, numa salada capaz de juntar *Os Brutos também Amam* com *A Noviça Rebelde*.

Assim segue a falta de critérios, que encontra relações entre o niilismo dos jovens de *Laranja Mecânica* e o romantismo de *Butch Cassidy*, entre outros exemplos. O American Film Institute não soube como encontrar uma maneira satisfatória de acomodar os cem filmes num discurso lógico, criando uma desnecessária confusão de propostas e estilos de como fazer cinema. Diferentemente de uma homenagem, o resultado é a redução da arte à condição de mero entretenimento.

Não foi por falta de modelos. O documentário *Minha Viagem Pessoal pelo Cinema Americano*, de Martin Scorsese, mostrou-se bem mais cuidadoso, com uma rigorosa análise dos diversos gêneros, dos filmes mudos aos dias de hoje. Exemplo: ao dissecar os faroestes, o diretor revela o *ethos* do gênero e de como ele evoluiu até alcançar um ápice de maldade em *Rastros de Ódio*, numa visão muito distinta da atemporalidade oferecida pelo AFI. Sem a obrigação de se restringir aos resultados de uma enquete, Scorsese teve a vantagem de poder incluir filmes mais significativos de uma tendência do que propriamente os mais bem-acabados.

Nada disso, porém, deve tirar o prazer de rever na série do GNT alguns trechos de filmes esquecidos pela programação dos cinemas e da TV. É impossível não se divertir novamente com Cary Grant atrás de um osso de dinossauro em *Levada da Breca*, de Howard Hawks, ou com a inverossímil cena dos bofetes de Jack Nicholson em Faye Dunaway em *Chinatown*. No clássico *O Terceiro Homem*, de Carol Reed, deixaram de fora a célebre frase do personagem Harry Lime sobre os relógios de cuco e a paz, mas foi incluído um jogo de luzes e sombras digno de Welles, protagonista do filme. E, como não podia faltar numa seleção de filmes americanos, a tradicional seqüência de perseguição automobilística está representada

O Que e Quando

100 Anos... 100 Filmes.
Série com direção e produção de Mel Stuart e Richard Schickel. Produção do American Film Institute e Film Four. GNT, em dez episódios, sempre às 23h30, com reapresentações no dia seguinte às 4h, 8h30, 14h30 e 19h (com exceção dos programas do dia 15, que será reapresentado no dia 18, e do dia 22, reapresentado no dia 25):

- **11/3 –** *Contra a Natureza*, **sobre o heroísmo no cinema americano, com apresentação de Michael Caine.**
- **12/3 –** *Além da Lei*, **sobre o crime, apresentado por Ray Winstone.**
- **13/3 –** *Questões Familiares*, **por Emily Watson.**
- **14/3 –** *Em Busca de...*, **sobre "tesouros escondidos" e "buscas pessoais", por Richard Harris.**
- **15/3 –** *Louco Amor*, **sobre formas "mordazes, agressivas e vigorosas" do sentimento, por Joely Richardson.**
- **18/3 –** *Guerra e Paz*, **por Jeremy Irons.**
- **19/3 –** *Sem Limites para Amar*, **sobre "filmes que levaram ao auge o romantismo e a desilusão", por Liam Neeson.**
- **20/3 –** *Os Anti-Heróis*, **sobre a tradição dos protagonistas "fora-da-lei", por Judi Dench.**
- **21/3 –** *Fora de Controle*, **sobre forças hostis da natureza e "aberrações psicológicas", por Jude Law.**
- **22/3 –** *Vôos Fantásticos*, **sobre a "capacidade dos filmes de tirar o espectador da realidade cotidiana", por Helena Bonham-Carter**

Cenas de *Sem Destino* **(no alto) e** *Tempos Modernos*: **bons momentos nivelados por baixo**

pela frenética edição de *Operação França*. Diferente de outras listas, esta ao menos tem o mérito de incluir filmes recentes, como *Fargo* e *Pulp Fiction*, e não apenas velhos filmes em preto-e-branco, só encontrados nas cinematecas.

De qualquer forma, a confusa concepção da série não reduz em um cisco o poder das imagens que Hollywood gravou em cinco gerações. Independentemente de qualquer formação ideológica, todos comungamos com James Stewart bisbilhotando a vizinhança em *Janela Indiscreta*, o beijo do grandalhão Burt Lancaster em Deborah Kerr em *A um Passo da Eternidade*, Chaplin se contorcendo entre as engrenagens de uma fábrica em *Tempos Modernos*, o discurso de Marlon Brando nas docas em *Sindicato do Crime*, ou as Harley-Davidson passeando orgulhosas pelas estradas americanas em *Sem Destino*. Uma influência cultural que promete durar mais um século. Pelo menos.

A palavra que falta

Ao priorizar o espetáculo sobre o diálogo, os programas de entrevistas fazem a opção cômoda do agrado ao público

Por Renato Janine Ribeiro

Abujamra e Jô (página oposta): desejo e sinais adicionais

Como vão as entrevistas na TV brasileira? O programa mais comentado continua sendo o de Jô Soares, mas há outros, bons ou fracos (*veja quadro*). Poderíamos destacar os de Antônio Abujamra, João Gordo – e isso sem excluir Marília Gabriela e Boris Casoy, com seu enfoque jornalístico, ou Hebe Camargo, Adriane Galisteu, Luciana Gimenez, estas menos atentas à troca de idéias e mais ao impacto emocional.

Talvez o principal problema seja que poucos programas de entrevistas apostem essencialmente no diálogo, na troca de falas, na palavra, em suma, como seu eixo maior. Jô Soares é exemplar para se entender esse fenômeno – afinal, ele é o grande nome da área. Lembremos que sua principal mudança ao deixar a Globo, no fim dos anos 80, e a razão maior para sua longa permanência no SBT foi a possibilidade do talk show. Ele deve ter sentido, então, um certo esgotamento do humor televisivo. Deve ter notado que seu colega de Globo, Chico Anysio, estava se tornando obsoleto. Sair do gueto do humor (ou tirar o humor do gueto) talvez tenha sido uma das motivações de Jô. Ele deixava o sketch e buscava o diálogo. Suspendia a palavra engraçada e procurava a palavra denotativa. Na verdade, tentou uma síntese de ambas, e um de seus bons resultados foi o romance *O Xangô de Baker Street*.

Mas, aos poucos, Jô foi rodeando sua mesa de sinais adicionais, que iam além do diálogo. Objetos sobre a mesa, um assessor de assuntos aleatórios, piadas no prólogo e nos intervalos, uma banda: tudo cercou o diálogo, reduzindo sua soberania. E, quando voltou para a Globo, ele acentuou ainda mais esses elementos que, de glacê no bolo, passaram a ser talvez o que mais chama a atenção do espectador. Estive no ano passado em seu programa, fui entrevistado, e bem entrevistado. A produção é primorosa, e não digo isso pelos camarins confortáveis – mas pela pré-entrevista que me fizeram e que gerou um roteiro impecável. Podemos não gostar de alguns assuntos ou entrevistados, porém se percebe que foram bem trabalhados. Mas a questão é outra: por que um programa de entrevistas vai adelgaçando a parte que cabe à conversa e multiplicando sinais de agrado ao público?

Ou tomemos o caso de João Gordo. Com menos tecnologia do que Jô, sem a multidão hierarquizada que cerca uma produção da Globo, o seu programa (*Gordo a Go-Go*) é típico da MTV: imagens que passeiam, invadindo a tela, e um tom erótico

João Gordo e o formato típico da MTV: por que ter medo de liderar?

Marília Gabriela nos estúdios do seu programa no GNT: enfoque jornalístico

O Que e Quando

Os principais programas de entrevistas da TV brasileira são: *Programa do Jô*, com Jô Soares (TV Globo, de seg. a sex., depois do *Jornal da Globo*); *Provocações*, com Antônio Abujamra (TV Cultura, domingo, às 22h30); *Gordo a Go-Go*, com João Gordo (MTV, segunda-feira, às 23h); e os de Marília Gabriela (*Gabi*, Rede TV!, de ter. a sex., às 23h; e *Marília Gabriela Entrevista*, GNT, terça-feira, às 21h30). Com reapresentações

entremeando tudo, da fala aos móveis. Mas a conversa não se fixa, não penetra. A fala pode ter assuntos eróticos, mas ela própria não erotiza, não carrega desejo. É interrompida – o tempo todo – por novos personagens, por telefonemas, por reportagens sobre outros assuntos. Está óbvia a intenção de fazer um programa de entrevistas diferente, que apele aos jovens. Mas para isso será preciso colocar-se no nível – baixo – de informação e de formação do seu público? Um programa de TV não supõe, sobretudo se for transmitir dados e idéias, que esteja à frente de seu público e que diga a este último o que ele ainda não sabe? Por que ter medo de liderar?

Há um risco, quando se presta atenção demais no público. *A Folha de S.Paulo* faz isso há anos, explicando entre parênteses as palavras que extrapolam o português básico. Mas não acredito que isso – que ela chama de didatismo – tenha ampliado os conhecimentos de seus leitores. A meu ver, toda vez que ela explica uma palavra, com isso a retira de circulação, carimba-a com o rótulo de desnecessária à comunicação cotidiana, aposenta-a. Ela sai da vida para entrar no dicionário, uma espécie de arquivo morto da língua. Da mesma forma, rodear uma entrevista de paetês indica que, no fundo, a entrevista não segura a onda, e que sua audiência depende de um subliminar – mas interminável – pedido de desculpas por alguém ter idéias ou informações a passar. E notem que não estou discutindo a escolha dos entrevistados: contento-me em analisar o formato dos programas.

Le dernier salon où l'on cause. Esse era o título – "o último salão no qual se conversa" – de uma tira do humorista argentino Copi na revista *Le Nouvel Observateur*, na França dos anos 70 e 80. Um desenho ágil, estilizado, e histórias muito maldosas: um casal dizendo-se coisas cruéis. Um esgotamento total do desejo e do amor entre ambos. Mas o título é interessante: ainda se conversa? Para conversar, não será preciso haver desejo, haver amor?

Parece que em nosso país muitos acham que, para manter o fluxo das palavras, é preciso haver algo que as palavras não podem dar. Concordo que as palavras expressem um desejo. Mas não penso que elas tenham, prioritariamente, de expressar um desejo *externo*, e mesmo *antagônico*, a elas. O desejo pulsa já na fala, desejo de falar e de ouvir. O desejo freme no cérebro, desejo de saber. O Brasil, infelizmente, crê que a cultura e a inteligência aborrecem, e não seguram o público se não houver, à volta, algo que as torne palatáveis – e que acaba sendo, para arremate de nossos males, a negação mesma da cultura e da inteligência.

Em 1986, quando se casou o príncipe Andrew da Inglaterra, a Globo transmitiu a cerimônia. Lembro o desespero dos jornalistas quando uma ária de Mozart foi cantada, se não me engano por Kiri Te Kanawa. Esses dois minutos, devem ter pensado eles, farão fugir o público, despencar a audiência, jogar fora o dinheiro investido na compra do programa! E começaram a comentar o vestido da noiva, a falar compulsivamente sobre qualquer coisa, a fim de calar o vazio que, supunham, uma ária de Mozart causava. Fizeram, com a música, o que em vários programas se faz com a fala: recearam que ela causasse tédio, e com isso geraram o nada absoluto, o nhenhenhém que é a fala insignificante, a fala que não diz nada.

Um programa, pelo menos, lida explicitamente com o desejo: *Provocações*, de Abujamra. Toda a arte do grande ator comparece nas conversas: o corpo recortado em close, as poesias declamadas, a expressão fulminante. Idéias e palavras são investidas de carga afetiva. E no entanto mesmo ali algo me incomoda. Não estou convencido de que o afeto posto por Abujamra seja intrínseco aos temas tratados. A personalidade dele parece ocupar o espaço, avançar no lugar do outro, até ignorá-lo. Perguntas essenciais deixam de ser formuladas. Há inteligência e há afeto; não há, porém, diálogo.

Será possível promover um diálogo na televisão marcado, porém, pelo desejo? Penso que sim. Há histórias de sucesso. Juca Kfouri, cujo programa faz falta, mostrava uma rara capacidade de dar palavra ao entrevistado, e Maria Lydia discutia questões candentes no seu extinto e excelente *Em Questão*. De todo modo alguns programas expõem, sim, muita inteligência. Muita gente boa vai ao programa de Jô Soares, e Abujamra faz pensar. Mas um perigo ronda a palavra na telinha: é que uma análise errada do gosto do público leva a crer que a inteligência exige um pedido de desculpas. Nivela-se por baixo. Aposta-se na burrice do espectador. E isso porque se continua achando que a palavra é erótica quando fala dos genitais, e não quando ela própria seduz, fascina, conquista.

Asterix rende-se a *Twin Peaks*

Livro francês defende as séries de TV americanas como "arte maior"

O francês Martin Winckler, autor do premiado *O Mal de Sachs* (Companhia das Letras), é conhecido por seus romances. Mas é também um aficionado de televisão: o resultado do hábito é o livro que acaba de lançar na França, *Les Miroirs de la Vie – Histoire des Séries Américaines* (Le Passage, 335 págs, 19,80 euros). Como ele mesmo anuncia na introdução, a obra nasceu com o duplo propósito de fazer um ensaio histórico e analítico de vinte anos de séries de TV americanas, mostrando que as representações do mundo propostas por elas podem ser tão complexas, ricas e provocadoras como as do cinema ou da literatura.

O livro de Winckler: implacável com os críticos do seu país

Na contracorrente do antiamericanismo epidérmico francês, Winckler eleva as séries *made in USA* ao nível de arte maior, "espelhos da sociedade americana". *Hill Street Boys*, de Michael Kozoll e Steven Bochco, exibida de 1981 a 1987, foi, segundo ele, a grande virada. De acordo com a tese, a partir dessa obra as séries encontraram um novo estilo, e a TV passou a veicular um discurso social sobre o mundo, como fez o cinema americano dos anos 30, 40 e 50.

Na sua homenagem a roteiristas como David E. Kelley (*Ally McBeal*, *O Desafio*), Michael Crichton (*Plantão Médico*), Alan Ball (*Six Feet Under*) ou David Milch e Steven Bochco (*Nova York contra o Crime*), Winckler põe a forma de narração como singularidade e fascínio de uma série. Quem não aprecia é porque não entende ou não acompanha. Assim, *Twin Peaks*, de David Lynch, só não fez sucesso na França por causa de sua dimensão temporal: cada episódio se passava durante um dia, quando a regra geral de tempo de uma série é semanal. Já um produto como *Star Trek*, defende, é muito mais sutil e inteligente que todos os *Guerra nas Estrelas*. *Deep Space 9* pode falar de relações humanas, da guerra, do luto ou da religião, de "tudo que se passou na guerra do Kosovo".

O problema dos críticos, segundo Winckler, é que só assistem às séries de vez em quando: "É como ler um romance de Balzac em folhetim. Você diz que vai ler o capítulo 1, depois o 25 e mais tarde o capítulo 40. Uma série é a mesma coisa". Em entrevistas, ele não perde a oportunidade de acusar um certo preconceito e ignorância em relação ao tema: "As pessoas que se ocupam da cultura na França têm um pensamento piramidal. A sociedade francesa permaneceu mentalmente num ambiente feudal". – FERNANDO EICHENBERG

LUÍS ANTÔNIO GIRON

A INDÚSTRIA BÉLICA DA FICÇÃO

Produzida por Steven Spielberg e Tom Hanks, a minissérie *Companhia de Heróis* reforça com ação e pieguice o mito da América indestrutível

FOTO DIVULGAÇÃO

O patriotismo em cena: paralelo com os ataques de 2001

Companhia de Heróis, minissérie produzida por Steven Spielberg e Tom Hanks e com um diretor para cada um dos seus dez episódios. HBO, 24/3, às 21h30 (dois primeiros capítulos), e nos oito domingos seguintes, sempre às 21h

Os números, nomes e a ocasião da minissérie *Companhia de Heróis* (*Band of Brothers*), exibida pela HBO neste mês, não deixam espaço para neutralidade: ou o telespectador é aliado ou se converte definitivamente em inimigo.

A superprodução de US$120 milhões configura um recorde televisivo. Dez mil figurantes, setecentas armas, botas originais do exército americano, trajes com tecidos históricos nunca mais fabricados; tanques, aviões, locais e heroísmo restaurados iguaizinhos aos originais. Como se não bastasse, dois dos maiores sonhadores americanos, Tom Hanks e Steven Spielberg, são os produtores executivos e idealizadores desse épico sobre a Segunda Guerra Mundial. Isso depois de terem trabalhado juntos no longa *O Resgate do Soldado Ryan*.

Mas, para *Companhia...*, Spielberg e Hanks gastaram ainda mais dinheiro e firmaram ainda mais a mão no *epos* de um povo talhado para ações hercúleas. A série se divide em dez episódios, cada qual dirigido por um nome de peso, inclusive Hanks, encarregado do quinto, denominado *Crossroads*. Ela conta a saga da primeira divisão especial de pára-quedistas do exército americano, a Easy Company, atuante no Dia D e em ações de resgate no final do conflito, em 1944. Trata da epopéia do homem comum, que reza pelos valores constitucionais e entra voluntariamente na guerra, arriscando o pescoço pela pátria atacada. É a história da metamorfose de rapazes ingênuos em soldados de primeira linha, capazes de ações homéricas e atos de solidariedade incríveis.

A começar pelo primeiro episódio, *Currahee*, no qual os colegas se unem para derrubar um tenente mau e confuso, apesar de também ele ser patriota. O episódio é dirigido por Phil Alden Robinson, o mesmo do filme *O Campo dos Sonhos* – exaltação ao beisebol estrelada por Kevin Costner –, e apresenta os futuros heróis, moços provincianos de olhar sincero. Durante treinamento em 1942 em Camp Taccoa, na Geórgia, eles fazem tudo para substituir o oficial comandante Sobel (David Schwimmer) pelo tenente Richard Winters (Damian Lewis), mais amigo do batalhão. E conseguem. Como prêmio, são escalados para atacar um forte alemão na Normandia no Dia D.

A Guerra é um fato inquestionável e consumado na minissérie. Também não podia ser diferente. "Nosso país foi atacado", diz um dos veteranos da Easy Company, em depoimentos que introduzem os capítulos, num esforço didático para mostrar que não se trata de ficção. "Foi diferente. Não foi como na Coréia ou no Vietnã." Leia-se: os americanos tinham de partir para a guerra, e qualquer paralelo com os ataques de 11 de setembro de 2001 não é coincidência. Tudo vem a calhar perfeitamente aos propósitos de Spielberg e Hanks de incrementar a indústria bélica do cinema.

Hanks na direção e Spielberg munido de câmera, a dupla de produtores não ensaiou o elenco, e sim treinou-o, transformando atores em soldados. Depois de escolhidos os protagonistas, mandaram-nos para um campo de treinamento sob o comando de um capitão pára-quedista aposentado, Dale Dye. Hanks e Spielberg garantem que o resultado foi maravilhoso, pois, mais que um elenco, receberam uma irmandade. Assim, a mitologia da América indestrutível ganha duas dezenas de guerreiros para atuarem numa guerra quase real. Curiosamente, se durante a Segunda Guerra Mundial os cineastas apelavam para o lirismo, os diretores atuais despojaram seus soldados de sexo para confeccionar heróis no atacado.

Como a incidência de brasileiros com vocação patriótica americana é cada vez maior, a série tem tudo para provocar êxtase entre os espectadores de TV por assinatura. Mas a quantidade de atos de solidariedade e violência e olhares piegas é tamanha que é preciso tomar cuidado para não cair na tentação de ingressar no "eixo do mal" da estética...

EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO, COM REDAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	Mostra Ingmar Bergman	Pier Paolo Pasolini	Festival Elizabeth Taylor	Uma História de Futebol	Festival Cinema Gaúcho: Curtas e Longas-Metragens
CANAL E HORA	Telecine Classic. Do dia 4 ao 8, às 22h.	GNT. Dia 2, às 21h. Reapresentação: dias 3, às 7h e às 13h30; e 4, às 2h.	Cinemax Prime. Dias 8, 9, 10, às 21h30.	Cinemax. Dia 31, às 21h30.	Canal Brasil. Às terças e quintas, sempre às 13h30 (longas); e às terças, sempre às 20h (curtas).
TRATA-SE DE	Mostra de filmes do diretor sueco Ingmar Bergman. Pela ordem, os cinco filmes a serem exibidos são: 1) **O Sétimo Selo** (1956; *foto*); 2) *Morangos Silvestres* (1957); 3) *Persona* (1966); 4) *A Hora do Lobo* (1968); 5) *Vergonha* (1968).	Documentário de 1h30min de Laura Betti sobre o escritor e cineasta italiano **Pier Paolo Pasolini** (*foto*; 1922-1975). É exibido um vasto e raro material de arquivo da Fundação Pasolini, e o filme conta com depoimentos dos diretores Bernardo Bertolucci e Ettore Scola.	Mostra com três filmes protagonizados pela atriz americana **Elizabeth Taylor** (*foto*). Pela ordem: 1) *Nossa Vida com Papai* (*Life with Father*, 1947), de Michael Curtiz; 2) *O Pecado de Todos Nós* (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), de John Huston; 3) *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966), de Mike Nichols.	Curta-metragem de 1999 dirigido por Paulo Machline que narra passagens da infância do jogador Pelé, quando ele tinha o apelido de Dico, na visão de um amigo de infância (na voz de Antônio Fagundes). O roteiro é de Maurício Arruda e José Roberto Torero. Com José Rubens Chachá e Marcos Leonardo Delfino.	Mostra de alguns dos filmes produzidos no Rio Grande do Sul, dos anos 80 até hoje. Os longas exibidos são: **Verdes Anos** (dia 5; *foto*), *Me Beija* (7), *Anahy de las Misiones* (12), *Felicidade É...* (14), *Lua de Outubro* (19), *Aqueles Dois* (21).
POR QUE VER	A obra de Bergman explora temas que ele considera vitais para seu "entendimento do mundo". Interrogações sobre a morte ou a existência de Deus, entre outros assuntos dessa magnitude e ambição, são representadas em seqüências únicas na história do cinema.	Os filmes do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini – entre eles *O Evangelho segundo São Mateus* (1964), *Medéia* (1971), *Decameron* (1970), e *Saló, ou Os 120 Dias de Sodoma* (1975) – têm a mesma postura de anticonservadorismo e de contestação que sua vida tumultuada. O documentário explora a sua obra e biografia.	Pelas adaptações. *O Pecado...* é versão de um romance de Carson McCullers; *Nossa Vida...* e *Quem Tem Medo...* transpõem, respectivamente, peças de Howard Lindsay em parceria com Russel Crouse e Edward Albee. Os temas da perversão ou da incomunicabilidade nas obras de McCullers e Albee não se diluem nesses filmes graças à direção e ao elenco.	Pelo ineditismo do filme, que foi indicado ao Oscar de Melhor Curta-Metragem em 2000. Em seus 20 minutos de duração, *Uma História de Futebol* tenta envolver o espectador por meio de dois elementos-chave para o sucesso com o público brasileiro: futebol e a biografia – com algum conteúdo fictício – de um jogador de tamanho sucesso.	Para conhecer uma vertente que foge ao sotaque e à estética habituais do cinema brasileiro. O destaque da produção gaúcha, sem dúvida, são os curtas.
PRESTE ATENÇÃO	Em *Morangos Silvestres*, obra riquíssima em simbolismos e referências sobre a viagem de um velho professor de medicina a uma universidade que vai lhe conferir um título honorário. E nos memoráveis jogos de xadrez entre um cavaleiro das Cruzadas e a morte em *O Sétimo Selo*.	Nos registros do que a pesquisa de arquivos recuperou para o documentário: depoimentos do próprio Pasolini. Este especial é uma das poucas oportunidades para ouvir o cineasta tratar de temas como religião, política, poética e morte.	Em *Quem Tem Medo...*, talvez a maior atuação da carreira da atriz. O filme é certeiro na reconstituição de uma guerra conjugal repleta de lances inesperados, com um surpreendente toque de redenção em seu desfecho.	Em como o curta trabalha duplamente com o tema da memória. Com o uso bem conduzido de flashbacks no interior da obra, ele termina por elaborar uma simpática crônica dos primeiros tempos do futebol brasileiro.	Em *Ilha das Flores* (1989), curta de Jorge Furtado que teve reconhecimento internacional e será exibido dia 26, e outros bons títulos nesse formato dirigidos pelo cineasta: *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* (dia 19), em parceria com José Pedro Goulart, e *O Sanduíche* (dia 26).
PARA DESFRUTAR	Para conhecer a visão de Bergman sobre o cinema, seus filmes e método de trabalho e a relação entre diretor e atores, vale ler *O Cinema segundo Bergman* (Paz e Terra, 245 págs., R$ 24,50), de Stig Björkman, Torsten Mans e Jonas Sima.	Alguns títulos da produção de Pasolini como poeta ou escritor podem ser adquiridos pela Internet em sites especializados. O romance *Una Vita Violenta* (editora Garzanti, R$ 44,74) pode ser encomendado na Livraria Cultura (www.livcultura.com.br).	*Elizabeth Taylor – Uma Paixão pela Vida* (Nova Alexandria, 328 págs., R$ 26), de Donald Spoto, é um livro que pode satisfazer quem tenha ainda curiosidades sobre a vida pessoal da biografada, que não deixou de sofrer com dinheiro, fama, amores, drogas.	Até o dia 31, o Museu de Arte de São Paulo (av. Paulista, 1.578, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5644) abriga a mostra *Pelé – A Arte do Rei*, em que se expõem mais de 500 objetos ligados à vida e à carreira de Pelé, além de vários vídeos. De 3ª a dom., das 11h às 18h. R$ 10 e R$ 5.	Longas que não estão na mostra: *Tolerância*, de Carlos Gerbase (em vídeo), e *Netto Perde Sua Alma*, de Tabajara Ruas, que já foi exibido no Sul e estréia neste semestre em São Paulo. *Deu para Ti Anos 70*, pioneiro do moderno cinema gaúcho, foi lançado em vídeo no início do ano.

O QUE	Retratos Brasileiros – Daniel Filho	The Rolling Stones: Gimme Shelter	Semana Santa	O Caso Pinochet	Ação Afirmativa
CANAL E HORA	Canal Brasil. Dia 25, às 20h. Reapresentação: dia 27, às 15h30.	HBO. Dia 22, às 21h. Reapresentação: canal HBO2, no dia 22, às 21h.	GNT. *Santo Forte*: dia 24, às 22h30. *O Verdadeiro Jesus*: 29, às 21h. *Sodoma e Gomorra*: 30, às 16h. *A Arca da Aliança*: 30, às 17h. *A Sepultura de Cristo*: 30, às 18h. Com reapresentações.	GNT. Dias 31, às 22h30. Reapresentação: dia 1º/4, às 5h.	GNT. Dia 1º, às 21h. Reapresentação dia 2, às 9h30 e 16h, e 3, às 3h.
TRATA-SE DE	Programa de 50 minutos que homenageia e retrata a carreira do ator, diretor e produtor artístico **Daniel Filho** (*foto*). O especial é composto por depoimentos de parentes, atores, diretores de TV, cineastas, roteiristas, todos ligados à sua formação. Há também cenas de filmes, telenovelas, minisséries e seriados.	Documentário sobre a turnê dos **Rolling Stones** (*foto*) em 1969, que culminou no tristemente célebre show num festival em Altamont, Califórnia. Lá um rapaz foi assassinado pela gangue de motoqueiros Hell's Angels, que fazia a segurança do evento.	Programação especial que trata de religiosidade e cristianismo. Serão exibidos os documentários **Santo Forte** (1999; *foto*), de Eduardo Coutinho, sobre o sincretismo religioso no Brasil, e *O Verdadeiro Jesus Cristo*, além da série *Histórias Verdadeiras da Bíblia*, composta por três episódios que abordam passagens da Bíblia.	Documentário de 2001 dirigido por Patricio Guzmán, que recupera todo o processo que levou o ditador chileno Augusto Pinochet a ser preso em Londres, em 1998.	Programa sobre ação afirmativa, expressão usada pela primeira vez nos anos 60 pelo presidente americano Lyndon Johnson. Tratando dessa e de outras questões raciais, são entrevistados representantes do comitê de advogados civis de Nova York, a presidente da League of Women Voters, os congressistas Ward Connerly e Eleanor Holmes Norton e familiares de **Martin Luther King** (*foto*).
POR QUE VER	Para entender um pouco da história da televisão brasileira, conhecer a trajetória de Daniel Filho é um bom caminho. O programa recupera mais de três décadas de progressos na teledramaturgia, e os depoimentos registrados testemunham a contribuição de Daniel Filho nesse processo.	Pela dimensão do episódio na história dos Rolling Stones e do rock'n'roll. E pela música do grupo, que comemora 40 anos de carreira em 2002.	Pelo conjunto coeso que esses documentários formam: todos de caráter investigativo, não apenas descritivo. As lendas bíblicas são confrontadas com pesquisas científicas em *Histórias Verdadeiras...*; a versão tradicional da biografia de Jesus Cristo é discutida em *O Verdadeiro Jesus Cristo*, e a diversidade de fé e crenças brasileiras é registrada em *Santo Forte*.	Pela importância do caso para o direito internacional. Deve-se a prisão à insistência do promotor público de Madri Carlos Castresana, apoiado pelo juiz Baltazar Garzón, que a justificaram baseados num dispositivo da lei espanhola. A partir daí, criou-se uma nova possibilidade de captura de ditadores em trânsito pelo mundo.	No Brasil, o tema está na ordem do dia com toda a discussão – ou implementação – da política de cotas para negros e afrodescendentes em cargos públicos, universidades ou em programas de TV. O programa se prestaria a ilustrar a diferença que há entre cotas e ação afirmativa: cotas fazem parte de um conjunto de ações afirmativas.
PRESTE ATENÇÃO	Nas aparições de Daniel Filho como ator, sua primeira ligação com a TV e o cinema, em filmes como *Os Fuzileiros do Amor* (1956), de Mazzaropi, *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, *Bar Esperança* (1982), de Hugo Carvana, e *Romance da Empregada* (1987), de Bruno Barreto.	Em como a violência em Altamont se contrapôs ao ideal pacifista de Woodstock, que aconteceu quatro meses antes. Os dois acontecimentos podem ser considerados marcos do ápice e do início do declínio do sonho *flower power* dos anos 60.	Em como *Santo Forte* consegue, por meio apenas da série de entrevistas com moradores de uma favela na Zona Sul do Rio, registrar a diversidade cultural e religiosa que, segundo notou o diretor em suas pesquisas, não seria algo localizado, mas um padrão de comportamento popular.	Na forma como o documentário trata a repercussão da prisão de Pinochet. O caso foi amplamente debatido – e Castresana e Garzón, atacados por muitos que viram em sua ação uma interferência indevida na soberania de um Estado nacional.	Na discussão a respeito do plebiscito que quase aboliu o conjunto de ações afirmativas no Estado da Califórnia, nos Estados Unidos, determinadas pela Proposition 209 – isso dá a medida da polêmica que o debate envolve.
PARA DESFRUTAR	Fartamente ilustrado por fotos, *storyboards*, desenhos, decupagem fotográfica, o livro *O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil* (Jorge Zahar, 360 págs., R$ 39), de Daniel Filho, é um estudo do autor sobre todo o seu trabalho na dramaturgia da TV aberta brasileira e a situação desta ante o público.	A coletânea ao vivo *The Rolling Stones*, à disposição nas lojas, inclui tanto *Simpathy for the Devil*, a canção que o grupo tocava quando o tumulto começou em Altamont, quanto a própria *Gimme Shelter*.	Alguns livros que examinam a relação entre religião e sociedade, como *O Homem na Sociedade Pós-Moderna* (Paulinas, 496 págs., R$ 45,40), de Stefano Martelli, *Religião no Século 21* (Edições 70, 128 págs., R$ 32), de Mary Pat Fisher, e *Religião e Cultura Popular* (DP&A, 139 págs., R$ 14), de Victor Vincent Valla.	*A Morte e a Donzela*, adaptação cinematográfica de Roman Polanski para uma peça do chileno Ariel Dorfman, trata do tema da repressão e da tortura num regime latino-americano. Prestando-se atenção nas entrelinhas, fica evidente que se trata do governo Pinochet.	O livro de Helio Santos *A Busca de um Caminho para o Brasil – A Trilha do Círculo Vicioso* (Senac, São Paulo, 462 págs., R$ 40) trata da exclusão a que o negro e afrodescendentes estão sujeitos no Brasil. Nele há propostas para uma "política socioeconômica de inclusão" que reverta os efeitos do racismo.

FOTOS DIVULGAÇÃO / MARTIN LUTHER KING: REPRODUÇÃO/AE

CECILIA,
DIVA COM BRIO

Com novo disco de árias barrocas em cena, Cecilia Bartoli, a mais cotada *mezzo soprano* da história e estrela maior do atual palco lírico, conta como chegou ao topo da carreira na contracorrente do mercado operístico. Por Gustavo Ioschpe

Diz a Bíblia que o homem é que faz o nome, e não vice-versa. Mas às vezes os oráculos divinos são inelutáveis. Nossa personagem, felizmente, nem ao menos flertou com a rebeldia. Filha de cantores líricos, batizada com o nome da santa padroeira dos músicos, nascida no país que trouxe ao mundo a ópera e o *bel canto*, criada nas coxias dos teatros e educada musicalmente no conservatório que leva seu nome de batismo (em homenagem à santa, ao menos por ora), a italiana Cecilia Bartoli já veio ao mundo chorando com *coloratura*, *staccato* e tudo. Bartoli, a maior cantora lírica de sua geração e quiçá a *mezzo soprano* mais conhecida da história, cruzou a marca dos 35 anos com bagagem de diva completa: uma série de personagens interpretados para casas cheias em vários lugares do mundo, discos com os melhores maestros e orquestras que há e todos os prêmios que valem a pena, desde o popular Grammy ao sofisticado Gramophone. E o surpreendente: aliado ao sucesso crítico, o êxito comercial vem aos borbotões. Artista lírica mais bem aceita do momento, já tendo registrado mais de meio milhão de vendas de seu CD com obras obscuras de Vivaldi, ela recentemente lançou outro disco ainda mais ousado: as árias italianas de Gluck, pela primeira vez gravadas. Essa "santa" Cecilia ainda se preocupa em ressuscitar compositores mortos e, aos poucos, afinar o gosto entre operistas. Para céticos que custam a se render ao seu encanto, o *coup de grâce* é saber que Bartoli é uma antidiva consumada: simpática como todo romano, falante e farta de sorrisos.

Verdade é que razão para descontentamento ela não tem. Os pais se afastaram da vida mambembe de cantores de ópera para cuidar dos filhos, migrando para corais. A mãe, Silvana Bazzoni, foi sua professora e permanece como conselheira-mor. Às aulas particulares somaram-se aquelas do conservatório Santa Cecilia, na mesma Roma

FOTOS OUTLINE/STOCK PHOTOS

A risonha Bartoli: "Sem tempo para posar de prima-dona"

em que Cecilia nasceu e se criou. Logo aos 8 anos a menina estava no palco, fazendo o papel do pastorzinho em *Tosca*. Seu primeiro grande momento viria anos mais tarde, em 1985, quando La Bartoli ganhou um concurso da TV estatal RAI, em que se pode ouvir a co-apresentadora do show, a soprano Katia Ricciarelli, cochichar um "ainda bem que ela é *mezzo*". Quis a sorte que em outra apresentação televisiva, em Paris, ninguém menos que Herbert von Karajan e Daniel Barenboim estivessem assistindo ao programa. E do resto o talento tomou conta: reza a lenda que no dia seguinte ambos ligaram para o agente da moça e acolheram-na em seu ninho. (A parceria com Karajan acabaria não frutificando, devido à morte do maestro.)

O começo de sua carreira foi montado principalmente em torno de óperas de Rossini e Mozart, *Il Barbiere di Siviglia, La Cenerentola, Don Giovanni, Così Fan Tutte* e *Le Nozze di Figaro* entre elas. Além das encenações, Bartoli tratava de dedicar ao menos um terço de seu tempo a recitais, cujos discos também venderam bem durante toda a década passada. A elevação ao status de megastar deu-se com o lançamento de um disco com obras de Vivaldi, fruto do acesso direto aos manuscritos originais, repleto de premières e resultado de dois anos de pesquisa amparada pelo musicólogo (e presumível namorado) Claudio Osele. Sua gravação foi um enorme e arriscado passo rumo ao desconhecido para uma artista que começava a saborear os espólios de uma carreira bem-sucedida. Com resposta inesperadamente arrebatadora de público e crítica, a produção levou Cecilia a repetir a iniciativa com um compositor barroco alemão e bem menos popular, Christoph W. Gluck, a quem ela agora dedica um CD precioso, seu mais recente lançamento. As caixas registradoras ainda estão contando os cifrões, mas o elogio de especialistas foi suficiente para nutrir o ego de mais duas gerações de Bartolis.

Aparentemente alheia ao redemoinho que causa, Cecilia mantém a simplicidade e segue dirigindo um modelo simples de Fiat pelos labirintos de Roma enquanto trama novas aventuras, como relata na entrevista a seguir.

BRAVO!: Como é apresentar-se em sua Roma natal?
Cecilia Bartoli: Bastante estimulante! O último concerto que eu tinha feito em Roma foi há um ano e meio.

É de fato difícil trabalhar nessa cidade tão convidativa, segundo a sra. mesma, ao *dolce far niente*?

FOTO DIVULGAÇÃO POLYGRAM

É verdade! E eu estou desolada, porque choveu aqui a semana toda, o que é não é comum em Roma. Mas foi o que me ajudou a manter a concentração no trabalho (*risos*). Mas é sério, eu sinto muito. Especialmente agora. Roma mudou muito para a celebração do Jubileu (*em 2000*), renovaram e limparam vários monumentos. É impressionante como minha cidade está linda.

Vejo que a sra. é uma romana devota.
Eu acho que sim!

A sra. ainda dirige um Fiat em Roma?
Um Fiat 500, vermelhinho.

Tantos prêmios ganhos e discos vendidos ainda não renderam um carro com motorista?
O problema é que é sempre difícil estacionar um carro com chofer... Eu ainda acho que o carro mais apropriado para Roma é esse Fiat 500, você pode estacioná-lo em qualquer lugar. E gosto de eu mesma dirigir.

Esse parece ser um comportamento típico seu. A sra. estaria subvertendo a postura das divas?
Não! Eu vou te dizer honestamente: não tenho tempo para me comportar como uma diva! (*risos*) Com toda essa pesquisa de repertório – Gluck, Vivaldi, música do século 18 – não me sobra tempo para posar de diva.

No começo da carreira, a sra. não temeu ser ignorada em um meio em que egos tão grandes se sobressaem?
Quando você gosta de um compositor, e você tem algo a dizer sobre a música, sobre como essa música faz você se sentir, isso se torna o mais importante, essa é a mensagem. É o que me interessa fazer.

Parece que antes de seu sucesso não seria possível um foco na musicologia em um meio tradicionalmente mais voltado para a voz e a performance.
Eu realmente acredito que o público continua a se interessar pela música de Mozart, não?

Pela de Mozart, sim. Mas talvez não pelo repertório desconhecido de Vivaldi ou Gluck. Como a sra. sabia?
É só uma questão de coragem. Vivaldi foi um compositor de enorme sucesso no século 18, Gluck também teve grande êxito. Mas é preciso um intérprete que acredite nessa música para trazê-la de volta. Eu acredito que Vivaldi ainda tenha algo a dizer. E estava certa, porque o *Vivaldi Album* – com árias que nunca haviam sido gravadas – foi uma das gravações mais bem-sucedidas; vendemos mais de meio milhão de cópias, o que é incrível para música erudita. E um sinal para as gravadoras.

De que há um público novo?
Sim, absolutamente. Novo no sentido de estar interessado em descobrir coisas.

Gente se iniciando na ópera ou velhos *connaisseurs* explorando novidades?
É difícil de dizer, mas de acordo com a minha experiência, as pessoas que vêm aos meus concertos são de meia-idade. Mas também há muito da nova geração, gente de 18, 20 anos – o que é muito estimulante, afinal, esse é o público do futuro.

A sra. é a primeira *mezzo* com status de superstar. A seu ver, como as sopranos estariam se sentindo?
Bem... (*longa pausa*), eu não sei. De qualquer jeito, sopranos, barítonos, tenores... Honestamente eu não acho que dê para dizer "soprano isso", "*mezzo* aquilo". Quando se é um bom músico, você vai ter algo a dizer, seja soprano ou *mezzo*.

Estaria havendo uma mudança de gostos, de soprano para *mezzo*?
Não, não, eu não acho. É mais uma questão de personalidade. Se você tem uma personalidade forte, o registro não importa.

O fato de sua voz cobrir ampla tessitura e se adequar a vários registros deve-se à sua personalidade, não ao seu timbre?
À personalidade! Especialmente em repertório do século 18. No tempo de Mozart, não havia *mezzo*. Certos papéis eram executados por sopranos – o papel feminino – e outros, por *castrati*. Devo admitir que o *castrato* foi a verdadeira diva do século 18 (*risos*). Mais do que as sopranos. Mas, sim, posso dizer que é verdade que eu tenho uma voz elástica, com um timbre escuro. A elasticidade é importante para papéis de *castrati*, que são muito exigentes do ponto de vista técnico. Cada vez que você tem de cantar uma frase escrita para um *castrato* é... complicado.

Bartoli (na pág. oposta), romana devota em meio a egos agudíssimos: "Ainda bem que ela é *mezzo*", teria dito uma soprano

Seu próximo projeto, aliás, é voltado ao repertório de *castrati*. Sua identificação com a voz dos *castrati* deve-se ao fato de que eles, como toda *mezzo*, costumavam representar papéis de outro sexo?

Ninguém é capaz de realmente cantar com a voz de um *castrato*. Mesmo havendo uma gravação feita no começo do século por um *castrato* da Capela Sistina. Quando você ouve aquela gravação... é incrível! Não é nem a voz de um homem, tampouco a voz de uma mulher. Digamos que é mais próxima da voz feminina, mas ainda assim, é inacreditável! É realmente fascinante o modo como os *castrati* cantavam, e o fato de grandes compositores – Vivaldi, Haendel – escreverem para eles. Cada vez que você tem um manuscrito e analisa a música, você se dá conta de que aquele era de fato um papel para um *castrato*, de tão inacreditável.

O que há de inacreditável nele?
É inacreditável também pelo risco vocal. Eles tinham a capacidade de pular facilmente duas oitavas, e saltar, sei lá, 12 notas! Outro exemplo: certo tipo de *messe di voce* (*colocação de voz*). Eles tinham capacidade de atacar uma nota em *pianissimo* e sustentá-la por tal *messe di voce*. É toda uma gama de possibilidades. E eu também acho interessante fazer experiências com a minha própria voz.

Sua voz teria a mesma elasticidade e a mesma vocação para assumir riscos? ■

Uma Nova Romanina

Cecilia Bartoli segue o rastro das grandes divas intelectuais do passado, de Bulgarelli a Viardot e Malibran. Por Anna Maria Kieffer

Bartoli (na pág. oposta), do *bel canto* ao Barroco: musicologia aliada a uma máquina técnica formidável e a uma articulada combinação de timbres

O que faz um cantor escolher determinado tipo de repertório, além das razões mais óbvias, como registro e potência vocais, temperamento, afinidade de estilística? Graziella Sciutti, uma das intérpretes preferidas de Karajan, costumava dizer que muitas vezes não é o cantor que escolhe o tipo de carreira a seguir, mas o meio que conduz o artista para determinada direção. O caso de Cecilia Bartoli talvez seja uma feliz combinação de muitos fatores, incluindo os acima mencionados. Dona de uma voz maleável e de uma técnica solidamente construída desde a infância pelos pais, também cantores de ópera, ela emerge num momento de renovação da interpretação da música italiana dos séculos 17 e 18 por grupos como Il Giardino Armonico, Sonatori de la Gioiosa Marca e Europa Galante – todos compostos por músicos cultos que, iguais a ela, estão profundamente empenhados em rever a interpretação das obras dos compositores daquele período. Essa cultura aflora nas interpretações de Cecilia, na forma como ela constrói seus personagens e, principalmente, no fraseado de seu canto cheio de relevos, intenções, referências, utilizando para isso a formidável máquina técnica com que se equipou e a vivacidade de sua inteligência.

Cecilia Bartoli parece ter mapeado a totalidade de seu órgão vocal, conhecendo cada reentrância de seus ressonadores, que são os espaços internos do corpo que evidenciam os harmônicos graves e agudos dos sons, e cuja combinação articulada pode gerar diferentes timbres, mais ou menos sombrios, mais ou menos brilhantes, lisos ou rugosos, com maior ou menor *vibrato*. Alia essa maestria à interpretação do texto para, enfim, servir à música num engajamento total, podendo até desprezar, quando julgar necessário, a equalização vocal tão decantada no século 19, cujo perigo maior é tornar a interpretação por demais monótona, em detrimento de seu significado dramático (questão já evidenciada por Caccini, Peri e Monteverdi, criadores do "recitar cantando", na alvorada do Seiscentos). Assim, Cecilia se permite o *pianissimo* no limite do inaudível, o sussurro, a alternância entre o *piano* e o *forte*, a articulação precisa seguida de um *legato* estendido, a brusca mudança de andamentos para ressaltar uma forma poético-musical.

É alguém que pesquisa, que conhece profundamente o período das peças que canta, a situação em que se inseriam seus compositores e primeiros intérpretes. Acima de tudo, alguém que escolhe o "novo", o pouco feito, no que repete a ação de Callas nos anos 50, criando com o público uma cumplicidade no descobrimento. Da mesma forma, ao contrário de outros intérpretes que não repetem as árias *da capo* (do início) para não cansar a audiência, Cecilia insiste nas repetições originais, tornando-as raras mediante uma ornamentação criativa e pontuada de múltiplos efeitos inesperados.

Sua discografia reflete seu caminho vocal: passa pelas chamadas árias antigas italianas (Marcello, Scarlatti, Pergolesi), harmonizadas por Parisotti em fins do século 19 e muito utilizadas no aprendizado do canto; prosseguindo, como toda *mezzo coloratura*, pelo repertório mozartiano (árias de ópera e as dificílimas árias de concerto) e rossiniano (*La Cenerentola* e *Il Turco in Italia*); insinuando-se no repertório francês via canção de câmara (Berlioz, Gounod, Fauré). Ao mesmo tempo, ela alcança o repertório anterior e ruma ao Barroco (Haendel, Vivaldi, Gluck), agora com instrumentos de época. Parece buscar as raízes da cultura vocal italiana – e, talvez, de sua própria história, num movimento inverso de quem busca o passado para entender o futuro.

Cecilia Bartoli canta voltada para frente, e nos recitais em que aborda o século 19, interpreta Berlioz antevendo Bizet, Pauline Viardot pressentindo Ravel. Viardot, também soprano e irmã de uma das mais importantes divas de seu tempo – a grande Malibran, *mezzo* como Cecilia –, era filha do renomado cantor e professor Manuel Garcia e manteve em Paris, durante cerca de 50 anos, um salão literário em que circulavam artistas e intelectuais de prestígio. Como ela, Cecilia também transita nos meios intelectuais italianos e europeus, freqüentando musicólogos e centros de estudo, cercada por músicos movidos pela mesma curiosidade e interesse. Não é por acaso que, em seus recitais, escolhe obras com textos de poetas e teatrólogos importantes, como Lorenzo da Ponte, Goldoni e, principalmente, Metastasio, o poeta árcade considerado um dos criadores do melodrama, que forneceu textos para quase todos os compositores de seu tempo – de Porpora a Rossini, incluindo Gluck, Pergolesi e Mozart – e no qual Cecilia parece se espelhar na arte de recriar uma realidade fingida, mas nem por isso menos verdadeira.

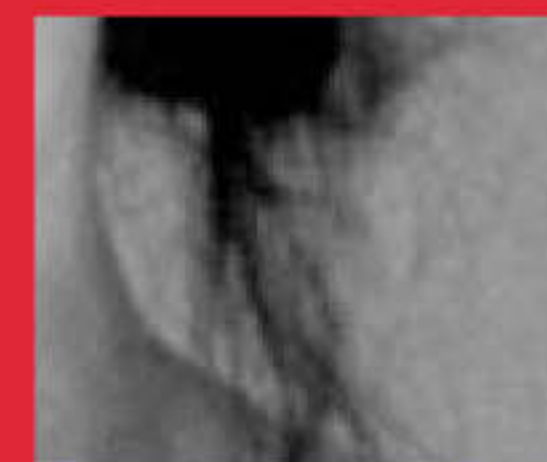



FOTO DIVULGAÇÃO POLYGRAM

Essa questão do simulacro aparece especialmente definida em seu novo CD: *Gluck – Dreams and Fables* (Decca/Universal). Guiada mais uma vez pelas mãos de Metastasio – autor dos textos de todas as árias aí gravadas pela primeira vez –, Cecilia coloca a engrenagem de sua retórica vocal a serviço de uma estética que constitui a própria essência do teatro: "*Fábulas e sonhos finjo, e se por arte/ Sonhos e fábulas crio, orno e embelezo,/ Neles – louco que sou – tomo tal parte,/ Que do mal que inventei choro e padeço*". Bartoli, nesse CD antológico, consegue fazer sonhar por meio das fábulas reinventadas pela sua imaginação, ornamentadas pela sua técnica e embelezadas pela sua voz. Mais do que isso, revive uma realidade que parecia congelada no tempo: o rastro dos *castrati*, esses cantores com voz de moça e corpos de homem, que fizeram a glória do primeiro *bel canto* (por exemplo, em Caffarelli, o primeiro intérprete de Sesto na *Clemenza di Tito*, de Gluck e Metastasio). É como se ela revivesse o encontro entre o mesmo Metastasio e outro *castrato* famoso, Farinelli, então promovido por Marianna Benti-Bulgarelli, prima-dona e romana como Cecilia e conhecida em seu tempo como La Romanina.

Bem, não sei se a mesma elasticidade, mas eu tento seguir isso o máximo que posso. Mas, de toda forma, eu ainda sou uma mulher – e ajo dentro dos meus limites físicos. Veja, por exemplo, a questão da capacidade respiratória do *castrato*. O pulmão de um *castrato* era o pulmão de um homem, e os homens têm uma capacidade pulmonar maior. Claro, é bem diferente para uma mulher manter o mesmo ponto de sustentação e potência vocal.

Qual é o segredo para combinar integridade artística e sucesso profissional?

De certa maneira, posso dizer que o sucesso resulta da integridade. A verdadeira atitude *crossover* que eu posso ter hoje em dia é fazer as pessoas cruzarem a ponte não em direção ao mais fácil e óbvio, mas, ao contrário, no sentido de virem ao encontro do *meu* repertório. A questão é como interessá-las.

Expandindo o repertório, por exemplo?

Exatamente.

Suas escolhas mudaram não só sua carreira mas as fronteiras do próprio mercado. É um esforço consciente em seu projeto artístico?

Toda vez que eu faço uma gravação, busco uma razão para estar gravando, quão importante é aquela gravação e de que forma ela se torna de fato um projeto. E é por isso que cada disco me ocupa por dois anos – com estudo, ensaios, gravações, encarte... tudo! E isso o público também nota, não somente o disco em si. Eu tento fazer de cada disco uma pequena jóia. O disco do Vivaldi foi uma jóia, e creio que o de Gluck também. E Gluck é um compositor conhecido, embora não tão popular como um Mozart. Mas ele foi "avô" de Mozart. Ele surgiu nesse período de transição, no fim do século 18, entre o Barroco e o Classicismo. E que grande compositor ele foi! Porque com ele iniciou-se uma nova era, a do Classicismo. Depois, claro, viriam Mozart, Haydn e outros.

Como a sra. chegou a Gluck?

Por meio de um poeta.

Metastasio, não?

Sim, Metastasio. Eu amo Metastasio! Para mim, Metastasio foi certamente o grande poeta do século 18, eu amo o seu lirismo. Cantei a poesia de Metastasio numa bela cantata de Schubert, o que é surpreendente, porque quando pensamos em Schubert automaticamente pensamos no repertório em alemão. Há também algumas óperas de Mozart com texto de Metastasio. E aí quis descobrir mais obras de Metastasio – e me dei conta de que ele havia trabalhado com Gluck! Fizeram várias óperas, e eu achei uma enorme coincidência. Claro, conhecemos muitas óperas de Gluck, mas especialmente o repertório francês, e não o italiano, um repertório que está intimamente associado a Roma, onde algumas das óperas estrearam. E percebi que a fusão da música com a poesia era incrível! A poesia de Metastasio já era musical, prescindia da música, entende? Mas, então, em conexão com a música de Gluck, ela se torna inacreditável!

Gluck viveu e estudou boa parte de sua vida em Milão. A seu ver, ele, sendo um alemão, conseguiu capturar certo espírito e compor árias verdadeiramente italianas?

Sim, absolutamente! E sabe por quê? Porque naquela época ele esteve em Praga por um tempo e depois em Milão, e de lá para Viena, durante um período muito longo em que esteve compondo para a imperatriz. E na Viena da época, a língua da alta cultura era o italiano! A maioria das pessoas daquele círculo falava alemão e o italiano também.

Todo esse seu esforço de pesquisa musicológica modifica a performance final?

Quando se sabe mais e se consegue entrar mais na música, isso lhe dá uma outra dimensão sobre a obra. Você entende por que aquela peça foi feita, para qual ocasião. E isso é de grande importância como valor cultural.

Aspecto intelectual à parte, como isso interfere na sua atuação vocal?

Tudo muda porque, tendo mais informação, você se sente mais próximo do compositor e entende melhor aquilo que ele pretendia alcançar. No momento em que você trabalha com um manuscrito, em vez de uma edição publicada da obra, eu posso garantir: a sensação é realmente diferente.

A sra. tem se voltado cada vez mais para o passado. O *bel canto* corre o risco de perdê-la?

Não! De jeito nenhum! Neste ano, por exemplo, vou fazer uma ópera de Rossini, *Il Turco in Italia*. Não, não! Eu continuo fazendo Rossini, Bellini, fiz até uma ópera de Berlioz, com Pierre Boulez. Tão importante quanto revelar um repertório do qual se gosta é descobrir novas dimensões na "tradição".

Nestes tempos de *crossover*, como evitar que a ópera se torne mero show biz?

É difícil. Depende do quanto você acredita naquilo que está fazendo. Se acredita mesmo, vai procurar uma maneira de divulgar esse trabalho. Você tem de se preocupar com questões estratégicas. Eu acho que esse tipo de *crossover* em que você tem cantores de música clássica cantando com pop stars... não que seja impossível, mas fica difícil encontrar uma razão para fazer isso. Por que esse cantor está fazendo aquilo com aquele outro? No momento em que se faz algo assim, é preciso ficar esperto. Significa explicar suas razões, do contrário vira apenas um fato comercial.

Esse tipo de iniciativa acaba aproximando o cantor lírico do mundo pop, ao invés de trazer o mundo pop para o universo operístico?

Hummm... No final, eu acho que é um tipo de operação que não ajuda ninguém. Para quem não está acostumado com ópera, ver, por exemplo, um cantor lírico atuando com Madonna ou Sting, provavelmente suscitará um pouco de curiosidade. Mas daí a ir a uma sala de ópera e ouvir Verdi talvez seja um passo grande demais. Eu acho que o que nós precisamos é de mais esforço no lado educacional. Tentar educar as crianças na escola para ouvir música. Música é tão importante quanto as outras matérias.

Além de sua mãe, que foi sua grande mestra, alguém mais teve particular influência sobre a sua formação?

Ah, sim! Por exemplo, as grandes vozes do começo do século, como Conchita Supervia e (*Aureliano*) Pertile. Mas também instrumentistas, como (o *pianista Rudolf*) Serkin, fantástico. Seu toque era capaz de "cantar" ao piano melhor do que qualquer cantor...

O que lhe resta a alcançar antes do último salvo?

A minha questão é sempre: "Qual é o próximo projeto?".

E quais projetos a aguardam?

O próximo projeto, como já dissemos, é sobre os *castrati*, e quero me dedicar a ele por uns dois anos, eu acho. Depois disso, vamos ver. Estou muito interessada na música de Monteverdi, em fazer uma ópera dele.

Afinal, quem lidera a corrida lírica: Verdi ou Monteverdi?

Ambos. Porque Verdi vem de Monteverdi. Monteverdi é o pioneiro, é a fonte. Ouvir Monteverdi é muito importante. Verdi, claro, também é fantástico, mas acho muito importante voltarmos às origens. Quando se ouve Monteverdi é possível entender melhor a evolução da música.

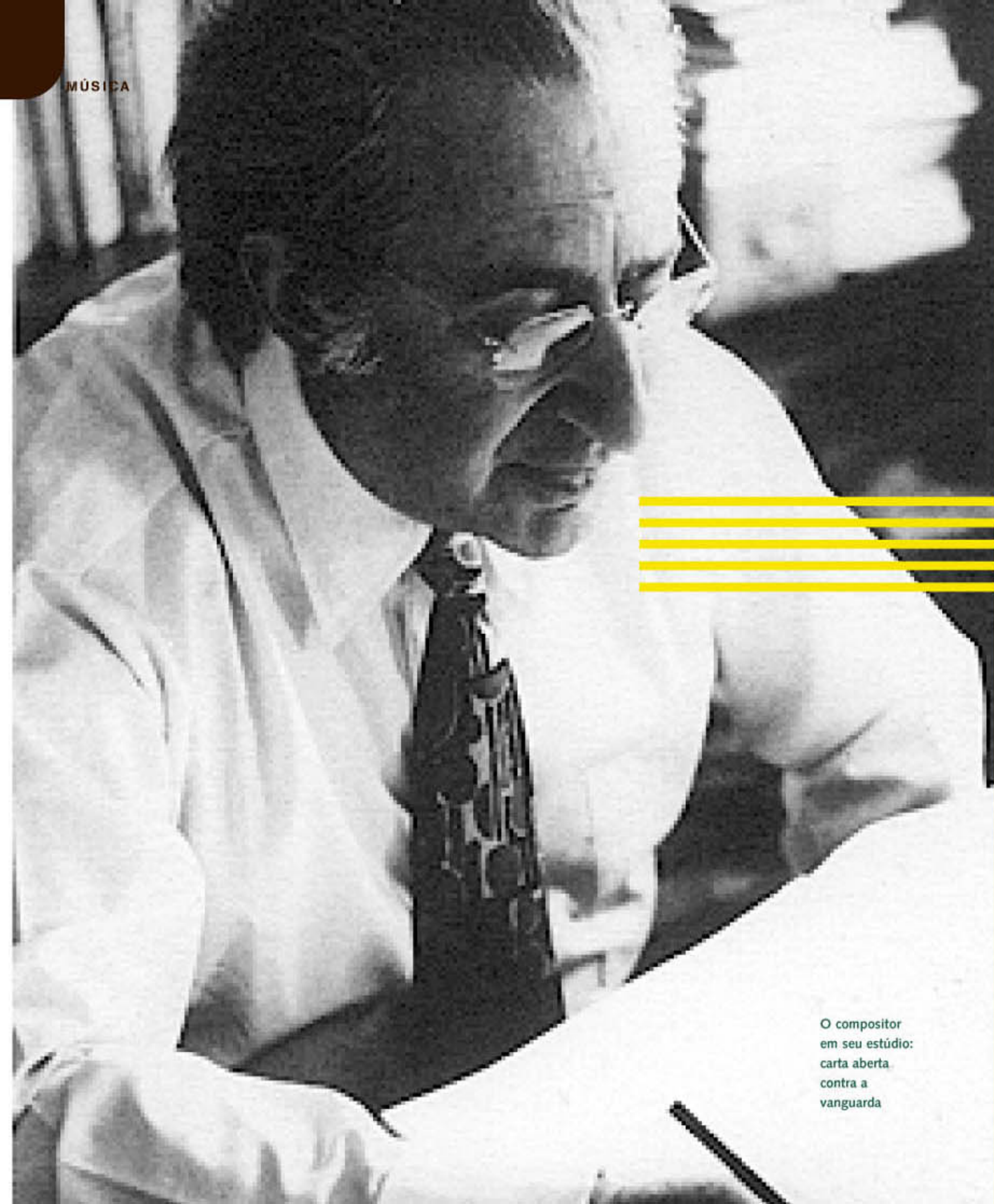
O Que e Quanto

Dreams & Fables – Gluck Italian Arias.
CD de Cecilia Bartoli e Akademie für Alte Musik Berlin (Decca/Universal). Preço médio: R$ 49,40. Importado

FOTO OUTLINE/STOCK PHOTOS

La Bartoli (pág. oposta), antidiva com status de superstar: na vida real, um carro popular, "sem motorista, vermelhinho e fácil de estacionar"

Em defesa de um opus nacional

Camargo Guarnieri é documentado em livro portentoso que reconstitui seu uniforme percurso musical e controverso programa ideológico

Por Yara Caznók

O compositor em seu estúdio: carta aberta contra a vanguarda

Previsto para ser uma comemoração ao 80º aniversário do compositor, em 1987, o livro *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música* é lançado depois de 14 anos de esforços, percalços políticos e financeiros. Idealizada por Vasco Mariz, a maior compilação de dados e estudos dedicados a um compositor brasileiro (Villa-Lobos incluído) acabou sendo organizada por Flávio Silva, musicólogo e funcionário da coordenação de música da Funarte.

Divididas em seis partes – *O Homem, Correspondência Camargo Guarnieri & Mário de Andrade, Iconografia, A Obra, Catálogo das Obras* e *Índices e Assemelhados* –, as 672 páginas desse portentoso trabalho foram escritas a várias mãos e em diferentes períodos. Entre autores e musicólogos, há críticos (Caldeira Filho, Eurico Nogueira França), intérpretes (Laís de Souza Brasil, Lutero Rodrigues) e compositores (Lacerda, Ficarelli, Tacuchian) de várias gerações. A heterogeneidade de pontos de vista, de procedimentos metodológicos e de resultados advindos dessa situação, se não foi opção desde a origem, decididamente foi respeitada e assumida por Silva. E merece ser usufruída pelo leitor.

Exemplo de confronto é a sucinta e romanceada biografia apresentada por Maria Abreu e a cuidadosa reconstituição feita por Flávia Toni da correspondência do compositor com Mário de Andrade. Desde aí, tem-se idéia do quanto já se avançou em termos de rigor metodológico, de objetividade e, por conseqüência, de confiabilidade, na pesquisa crítica musicológica. A organização do livro fornece livre consulta por recortes, com localização fácil de temas e informações. Mas para quem busca conhecer e aprofundar-se nas questões – algumas polêmicas – que permeiam a vida e a obra de Guarnieri e refletir sobre os contextos político, cultural e histórico nos quais personalidades como Mário de Andrade, Villa-Lobos, Claudio Santoro, Koellreutter, Eunice Katunda e tantos outros discutiam as questões levantadas na Semana de 22, aconselha-se a leitura na íntegra.

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) nasceu em Tietê, interior de São Paulo, e mudou-se para a capital em 1923, um ano depois da explosão da Semana de Arte Moderna. Em seus 86 anos de vida teve a chance de testemunhar as inúmeras transformações ocorridas no Brasil e no mundo durante quase todo o século 20. Em termos artísticos, porém, parece ter sido conduzido por um só *leitmotiv*: a orientação nacionalista, sem concessões a experimentalismos ou aproximações com as vanguardas. Coerência e fidelidade a si mesmo ou conservadorismo acadêmico?

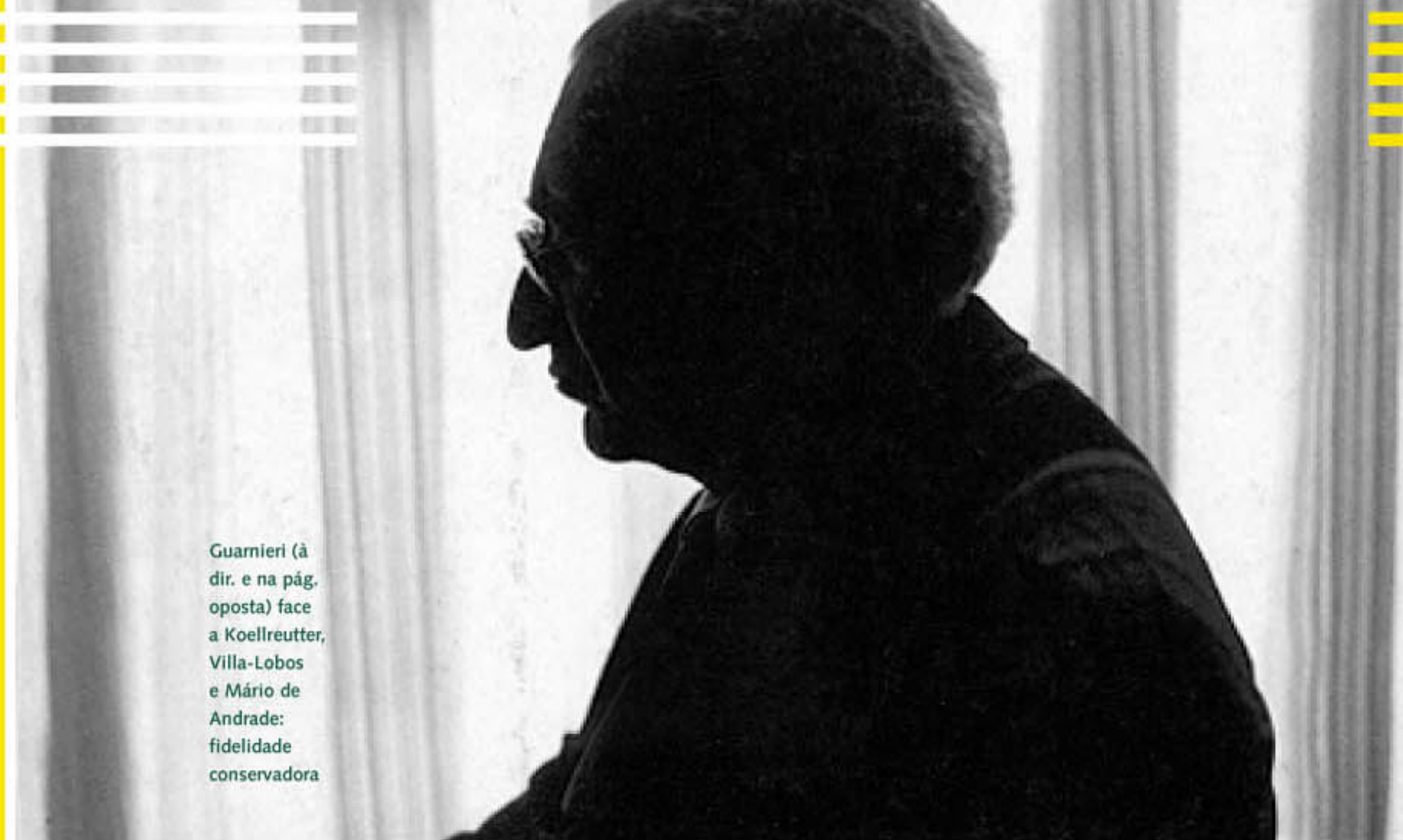
Segundo o historiador e crítico de arte Jorge Coli, em um dos textos que compõem a primeira parte do livro (*O "Nacional" e o "Popular"*) e que introduzem o leitor nas questões relativas ao nacionalismo, não só de Guarnieri, "é preciso ainda um certo tempo para se poder constatar, com algum equilíbrio, o papel desse nacional no desenvolvimento da música de nosso país durante este século." Seja como for, qualquer debate a esse respeito deverá passar, inevitavelmente, pela obra de Guarnieri.

O nacionalismo musical brasileiro remonta ao Romantismo europeu do século 19 e reflete um anseio primordial do ideário: a procura pelas fontes originárias – populares – da arte, como meio de auto-afirmação nacional. Compor em língua portuguesa, cantar assuntos históricos e fatos nacionais que concorressem para a afirmação do sentimento da brasilidade foram as primeiras atitudes conscientemente encetadas. Ainda que a música continuasse "européia" – bem de acordo com os estilos italiano, francês ou alemão –, os temas tratados traziam a "força da terra": índios, escravos e personagens idealizados que presentificavam a potência e o valor da alma brasileira, a natureza exuberante e selvagem, o vigor de uma cultura inexplorada.

O representante maior desse nacionalismo incipiente foi Carlos Gomes (1836-1896). *Il Guarany* é um marco. Mesmo que Ceci e Peri cantassem na língua de Verdi sobre uma estrutura operística essencialmente italiana, o compositor exaltava certa "bravura" de caráter, certa "origem" e natureza. A aparição de elementos temáticos musicais verdadeiramente brasileiros teria de esperar pelas obras de Brasílio Itiberê (1846-1913), de Alexandre Levy (1864-1892) e, sobretudo, de Alberto Nepomuceno (1863-1920).

Para os nacionalistas, a "simplicidade" dos compositores iletrados e do cancioneiro popular ou folclórico deveria servir como inspiração, sendo sua produção um reservatório de idéias e temas a serem citados, direta ou indiretamente, trabalhados e transformados em diferentes graus de complexidade e, ainda assim, preservados no seu perfil de brasilidade. Seria a perfeita fusão da erudição com o espontâneo e com o originário, a forma legítima de fazer entrar, em uma sala de concerto, as melodias da roça, das gafieiras, dos terreiros de umbanda e de tantos outros lugares e estratos sociais. Melodias populares e folclóricas, com ritmos sincopados e pontuados que ambientavam as composições entre os universos popular e erudito, foram os recursos que se confirmaram como "caracteristicamente" brasileiros. Ganharam roupagem erudita na elaboração formal que lançou diferentes bases da corrente nacionalista – Mignone e os climas afro-brasileiros, Guerra-Peixe e o folclore explícito, Gnatalli e a música popular urbana ou mesmo os ambíguos Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga (eruditos ou populares?). São recursos que, abraçados por um proselitista Camargo Guarnieri, perpetuam-se até hoje. Para o bem e para o mal.

Com a Semana de Arte Moderna, impôs-se a questão: como ser moderno e brasileiro ao mesmo tempo? Criação, inovação e destituição dos cânones acadêmicos (europeus) podem ser conciliados com uma nova forma de expressão nacional? Villa-Lobos, que muito antes já havia se imposto no Brasil e no mundo, é tomado como referência maior dos anseios modernistas por personificar esse Dioniso destruidor e criador. (Haveria, entretanto, os que creditassem suas ousadias formais dos anos 20 ao seu espírito "vulcânico", "indomável", pouco afeito à Academia e a sistematizações.)

Foi nesse cenário de convulsões estéticas, fomentadas, principalmente, por Mário de Andrade, que Guarnieri começou a despontar. A primeira obra de seu catálogo autorizado – *Dança Brasileira* – é composta em 1928. Se de Villa-Lobos, seu colega de *métier* e "Senhor da música", Guarnieri não pôde receber o apoio e o estímulo desejados (como Flávio Silva muito bem aponta no livro), a amizade com Mário foi decisiva para a solidificação de seu percurso. Escreve o crítico poeta modernista ao músico: "A gente, dotado dessa traiçoeira habilidade de técnica intelectual, não apenas imita Camões ou Chopin, não apenas imita o profundo e o gracioso, mas acaba se imitando a si mesmo".

Um dos traços inabaláveis na personalidade de Guarnieri foi a defesa ideológica de uma obra que fosse um retrato da brasilidade e que, ao contrário do primeiro Villa-Lobos, formalmente espelhasse o equilíbrio e a clareza das grandes obras clássicas. Quando, em junho de 1938, ele parte em viagem de estudos para a França, onde recebe orientações de Koechlin, o que as cartas do período evidenciam é o quanto a sombra de Villa-Lobos perseguia o jovem compositor, desejoso (inconfesso) de, também, "ganhar" a Europa. O período previsto para a estada, três anos, teve de ser abreviado pela aproximação da Segunda Guerra, e em dezembro de 1939 Guarnieri estava de volta.

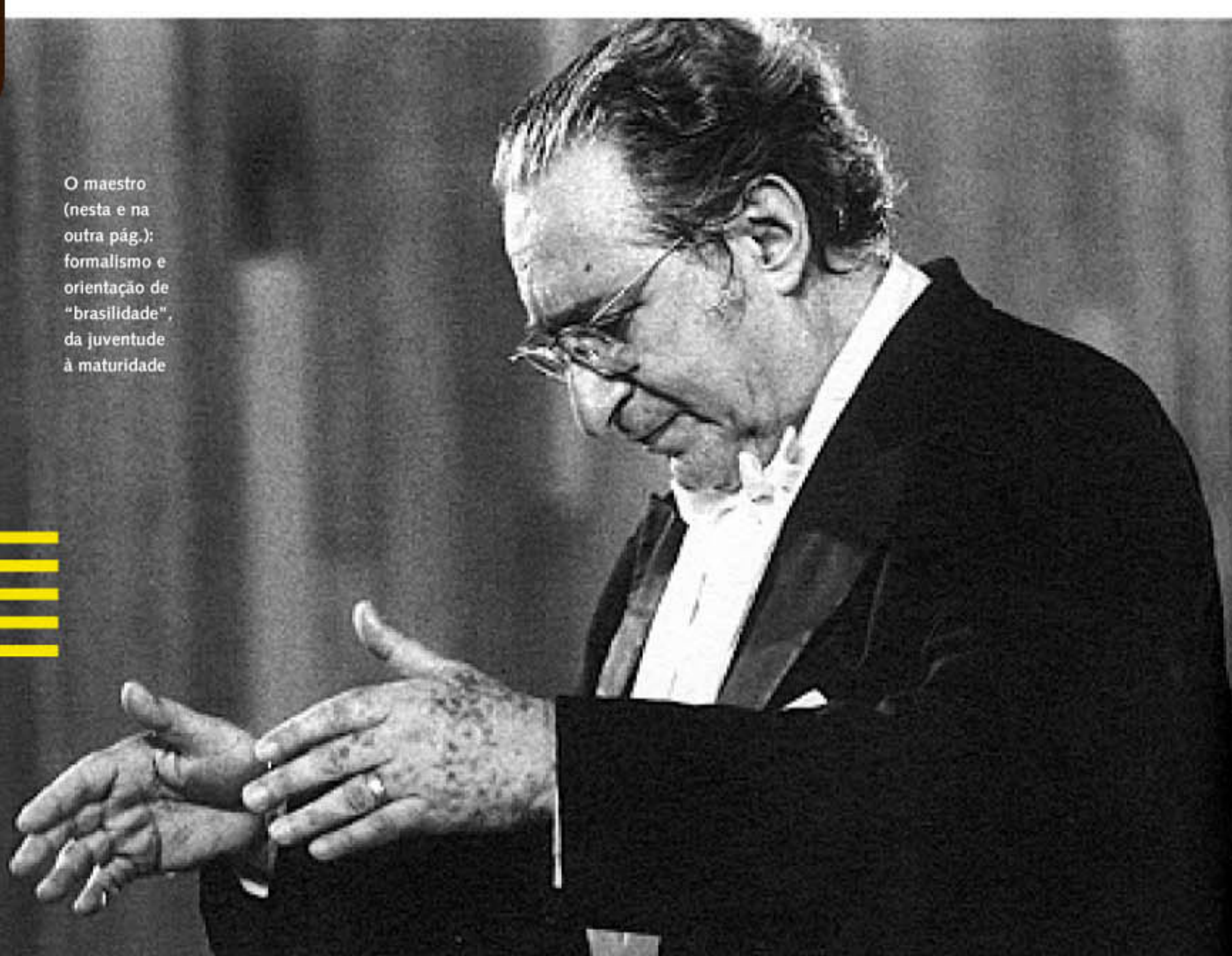
Em 1950, já com uma grande quantidade de obras divulgadas e respeitadas – os quartetos de cordas nº 1 e nº 2, vinte de seus 50 *Ponteios* para piano-solo, três sonatas para violino e piano, dois concertos para piano e orquestra – e com um nome reconhecido e aclamado no meio musical, Guarnieri lança um petardo contra o Música Viva, o movimento responsável, nas palavras do musicólogo Carlos Kater, pela "segunda tentativa de renovação e transformação da música brasileira". A esse assunto, o mais polêmico e espinhoso da vida de Guarnieri, Flávio Silva dedica um estudo inteiro (*Abrindo uma Carta Aberta*), com farto material para o aprofundamento da questão que não quer – e não deve – calar.

Uma breve reconstituição do caso: naquele ano, Guarnieri redigiu e divulgou a célebre *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, verdadeiro panfleto contra as ações vanguardistas propostas pelos integrantes do Música Viva e, em especial, contra o ensino da técnica dodecafônica desenvolvida no

Guarnieri (à dir. e na pág. oposta) face a Koellreutter, Villa-Lobos e Mário de Andrade: fidelidade conservadora

O Que e Quanto

Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música. **Organização de Flávio Silva. Edição Funarte, 672 págs., R$ 60**

O maestro (nesta e na outra pág.): formalismo e orientação de "brasilidade", da juventude à maturidade

Brasil pelo alemão H.-J. Koellreutter. As reações do meio musical foram enfáticas e as discussões que se seguiram foram tão acaloradas que hoje, quando constatamos a indiferença intelectual e artística na qual estamos imersos, fica até difícil recuperar o grau de mobilização que envolveu todos os participantes da querela. Silva apresenta os vários aspectos presentes no intrincado *imbroglio* — forças político-ideológicas mescladas às estéticas, dúvidas em relação à autoria da *Carta* (até que ponto a mão do politizado Rossine, poeta e irmão de Camargo, estaria por trás?), posturas e posicionamentos tomados por diversos músicos e intelectuais, entre outros.

Ao apresentar as manifestações de apoio de compositores à *Carta* — tais como as da "convertida" Eunice Katunda, na expressão de Silva, que omite a posterior reconciliação da compositora com a vanguarda —, o autor não foge da responsabilidade de transcrever declarações hoje risíveis, se não forem contextualizadas. Veja-se o "alerta" da Orquestra Municipal de São Paulo, com adesão de 40 instrumentistas e vários nomes do meio musical: "Foi com grande satisfação que lemos as suas palavras e compreendemos o perigo que representa o dodecafonismo para a educação da mocidade estudiosa do Brasil. Era preciso que um músico de grande autoridade, coragem e patriotismo, como o Senhor, viesse neste instante falar...", etc, etc. Seguem-se manifestações contrárias a Camargo, tais como as dos escritores Patrícia Galvão, a Pagu, e Manuel Bandeira, e, por fim, as declarações de um grupo de personalidades, entre as quais o arquiteto Jorge Wilheim, que analisa, de acordo com o organizador, "os acertos e os equívocos" do documento, que ele chama de "Nuanças".

Ocorre que, ao tentar mapear e justificar a possível intenção de Guarnieri com seu ataque aos dodecafonistas — as evidentes implicações políticas que a *Carta* contém são atribuídas a Rossine, em contraponto à postura assumidamente "apolítica" de Camargo —, o musicólogo Flávio Silva endossa o "despropósito" da cruzada do compositor sob argumento de difícil aceitação: o da emoção, suposta qualidade que Guarnieri não encontraria nas obras atonais e dodecafônicas. Ergue-se o impasse: de que emoção se fala? De um sentimento romântico, filiado ao ideário nacionalista do século 19? Talvez sem querer, o autor alinhe-se claramente a uma corrente estética já naqueles anos tida como passadista. E mais: traz a um trabalho musicológico, sem objetivá-lo, um termo que pode significar tudo e nada, ao mesmo tempo (já Rameau tinha uma concepção de emoção racionalizada e cartesiana, exatamente o oposto da de um Rousseau...). Igualmente duvidosos são seus ataques à "máfia serialista". Silva vale-se, por exemplo, da fase neotonal de Penderecki, mas ignora a inovação pós-serial do compositor ao chamado "colorismo polonês". Ora, é incompreensível que, 50 anos passados, ainda se pense a concepção evolucionista da música atonal nos termos de "falsificação, um reducionismo simplista e totalitário das transformações — e não de evoluções — ocorridas na história da música".

Isso posto, a prudência, para não dizer um procedimento de praxe analítica, aconselharia que se aceitasse o conservadorismo de Guarnieri — o que em nada significaria desmerecer sua obra. Bem ao contrário, temas inusitados de pesquisa poderiam advir dessa aceitação. Note-se que mesmo a trinca Schoenberg-Webern-Berg apoiou-se nas formas clássicas e no contraponto para assentar os alicerces da Segunda Escola de Viena. E não são outros — o amor pelo contraponto e pela forma — os aspectos mais realçados pelos analistas das obras de Camargo Guarnieri na quarta parte do livro. Por que não procurar *nas obras* a justificativa estética de sua sobrevivência? Ater-se a elas pode apontar novas perspectivas para a compreensão do dilema ainda não resolvido para muitos criadores locais: escrever música brasileira significa, necessariamente, ser nacionalista? Ser nacionalista significa ser formalista? Ser formalista significa ser conservador?

Claro, resta saber se essas indagações ainda preocupam jovens compositores brasileiros.

Documento sem Lacunas

Universidade preserva e cataloga o mais completo acervo reunido de um compositor brasileiro

É no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) que se concentra o acervo do compositor Camargo Guarnieri, doado pela família em 1999 e até então armazenado em seu estúdio de trabalho na rua Pamplona, em São Paulo. Preservado com cuidado, contém toda a correspondência recebida e enviada (Guarnieri guardava cópias de cartas), programas de concerto, críticas de jornais e revistas, fotografias, esboços e manuscritos de obras, *tapes* e partituras, além de livros, quadros e gravuras, documentos pessoais e burocráticos. Mais importante, reúne rigorosamente toda a sua produção criativa, incluindo obras de juventude de seu catálogo interdito. Como em projeto similar dedicado a Mário de Andrade – grande amigo de Guarnieri e cujo acervo, coincidentemente, também se encontra no IEB –, o que se tem é uma vida inteira manifesta em testemunhos materiais.

"É o mais completo arquivo de um compositor brasileiro que existe", diz Flávia Toni, curadora do acervo. "Uma unidade sem lacunas." Ainda em fase de catalogação e organização, este gigantesco acervo está sendo trabalhado em dois grandes blocos: partituras, priorizadas para disponibilização ao público, e documentação pessoal. Prevê-se que, com os desdobramentos desse material, pesquisadores ganhem novas perspectivas de análise, das quais certamente inusitadas teses aparecerão. E não só sobre a obra de Guarnieri. Mas de marcos históricos que apenas aguardam o momento oportuno para serem rediscutidos. Contatos: ieb@edu.usp.br. – YC

Juventude com causa

Lobão divide som pesado entre a ira e a ironia

O título provém do famoso filme de Stanley Kubrick, sem ter nada a ver com o soporífero cinematográfico. *2001*, a nova odisséia de Lobão, com arranjos destemperados e pesado como chumbo, ora lembra experimentalismos dos anos 60 e 70, ora expoentes da música industrial e eletrônica dos 80/90. O conjunto de 15 faixas revela complexidade, coerência e sólido conhecimento dos rumos contemporâneos do rock. Resultado da excursão de 2000, o CD compacta o show de um legítimo *power trio*: Lobão nas guitarras, violões e vocais, Marcelo Granja no baixo e Alexandre Fonseca na bateria, percussão eletrônica e samplers. Passa pelo clima psicodélico e claustrofóbico com solos hipnóticos, pela embolada roqueira da guitarra distorcida, por irônicas transmutações do pop e, por fim, pelo panteísmo mundano. Recende ao industrialismo do Ministry, à expectativa do Rammstein, à psicodelia do Primal Scream e às espessuras do Rage Against the Machine. Entre o canto e a declamação, o lamento e jorro – e com vocais sem competição no atual mercado nacional – Lobão, o bluseiro irado, faz letras mordazes contra toda hipocrisia popular brasileira, do espelho do narciso à "democracia" funk carioca. Embora com apenas duas faixas inéditas (*Para o Mano Caetano* e *Lullaby*), esse é ritual de passagem na carreira de Lobão, que aqui admite seu "último lampejo de juventude". – MARCO FRENETTE • ***2001, Uma Odisséia no Universo Paralelo*, Lobão (UP)**

O blueseiro irado: rock informado

Hipnose pós-rock

Banda das mais influentes do circuito alternativo pós-rock na década que passou, o Tortoise rompe o silêncio de dois anos com 49 minutos de experiência instrumental avançada. Contraparte americana do rock narcótico praticado entre britânicos e do rock industrial alemão, esse "projeto de estúdio" é o saldo perturbador e hipnótico de cinco músicos de Chicago que misturaram com coerência o jazz de Miles Davis, a eletrônica, o hip-hop e o *ambient*. Cerebral no contraponto de ritmos, frases e timbres, e lacônico no libreto, o disco é só abstração. – REGINA PORTO • ***Standards*, Tortoise (Trama)**

Standards do cabaré

Baseada nos EUA há mais de década e meia, a cantora (e atriz) suíça Noga acentua o jazz em Kurt Weill, nestas canções recolhidas de musicais da fase "americana" do autor de *Speak Low*. Garantem seu quarteto de peso, o fenomenal Kirk Lightsey, negro de Detroit, num piano à la Powell e Tatum, o italiano Riccardo Del Fra, ex-Chet Baker, no baixo, o nova-iorquino de origem moçambicana Sangoma Everett na bateria e o israelense Simon Belelty na guitarra e arranjos. Com voz forte e insinuante, ela dá surpreendente versão francesa a *Surabaya Johnny*. – RP • ***Kurt Weill Jazz Songs*, Noga & Quartet (Sony)**

Rock autobeneficente

Bob Geldof deixou marca na história ao idealizar e concretizar em 1985 o *Live Aid*, o maior concerto de rock beneficente já feito, com renda revertida aos miseráveis da África (e pelo qual foi indicado ao Prêmio Nobel); e ao protagonizar o filme *The Wall*, de Alan Parker, sobre o disco homônimo do Pink Floyd. Inexplicavelmente, não soube administrar a fama e caiu no ostracismo. É verdade, como cantor nunca foi brilhante – e seu novo disco não desmente isso. Mas é rock sincero, com boas faixas em *$6.000.000 Loser*, *Mind in Pocket* e *Mudslide*. – HELTON RIBEIRO • ***Sex, Age & Death*, Bob Geldof (Sum)**

No cânone blues

Peter Green foi um dos melhores guitarristas do blues inglês nos anos 60. Fundou e liderou o Fleetwood Mac – na época, o grupo britânico mais fiel aos cânones do gênero –, mas sucumbiu às drogas, enlouqueceu e sumiu de cena em 1970, quando deixou a banda. Até este disco, vivia recluso, só gravando esporadicamente. O blues com roupagem pop de seu Splinter Group pode ser comparado ao que de melhor Eric Clapton produz na área. Apenas um tema, *Underway*, é dele, mas seus solos não deixam dúvida sobre o grande músico que ainda é. – HR • ***Time Traders*, Peter Green Splinter Group (Sum)**

FOTOS DIVULGAÇÃO / LOBÃO: RENATA MELLO

FOTO NINO ANDRÉS

15 orquestras ao piano

Desde que Chiquinha Gonzaga trouxe o piano para o choro e Nazareth inundou de magia o cine Odeon, o piano brasileiro instalou-se definitivamente na música popular. Em CD duplo, Francis Hime enriquece a vertente pianística, com arranjos impecáveis de canções suas – parte delas antológicas, em especial as escritas em parceria com Chico Buarque, como sugere o título. Cada um dos 15 pianistas e amigos, em sua maioria, de sólida formação erudita (João Carlos Assis Brasil, Clara Sverner), toma para si a tarefa de uma verdadeira orquestra. – CYNTHIA GUSMÃO • ***Meus Caros Pianistas*, Francis Hime (Biscoito Fino)**

De náilon, voz e couro

É pedra lapidada e transparente o segundo lançamento de Consuelo de Paula, com canções próprias e recriações de temas e motes do imaginário popular. Interiorano mas conectado ao mundo, como em *Moro na Roça*, o disco resume-se a vozes, cordas de violão e apoio de percussão. Seguindo a simplicidade da instrumentação, a direção e os belos arranjos do violonista Mário Gil vão ao essencial dos ritmos e gêneros em que têm referência, como o cacuriá maranhense, as mornas do Cabo Verde, o fado português e o choro brasileiro. O mais é a poesia e a delicadeza da moça de Minas. – PEDRO KÖHLER • ***Tambor & Flor*, Consuelo de Paula (independente)**

Delicado *crescendo*

Suavidade e precisão marcam as peças e as interpretações do pianista Gilson Peranzetta, aqui ao lado do também eclético violoncelista David Chew. O disco vai num *crescendo*, desde um delicadíssimo e bem articulado sotaque de bossa nova e jazz, que tem ponto alto em *Cheio de Graça*, até os caminhos unissonos inquietantes de *Serenata de São Lázaro*. Destaque no frevo *Dois na Rede*: Peranzetta foge às melodias recorrentes e renova a arquitetura do gênero. O álbum transborda em lirismo e riqueza harmônica, mas sem arroubos, em um romantismo bem enxuto. – CG • ***A Canção da Lua*, Gilson Peranzetta (Marari)**

Swing condimentado

Da nova geração da linha de frente do jazz, o pianista Cyrus Chestnut é o que toca com mais senso de "alma". Esse seu novo CD leva o nome *Soul Food*, referência à culinária americana de tempero forte, mas também "alimento para a alma". Com Christian McBride (baixo) e Lewis Nash (bateria) na base, mais o trompetista Marcus Printup e os saxofonistas James Carter e Gary Bartz, ele faz um clássico despretensioso, em que todos têm voz ativa nos arranjos. No cardápio, a suingada faixa-título, a contemplativa *Cerebral Thoughts* e a dançante *Brother Hawky Hawk*. – HR • ***Soul Food*, Cyrus Chestnut (WEA)**

Mapeamento digital

Compilação garimpa os subterrâneos do techno

Líder no mercado pop, o produtor Eduardo Marote perseguiu a silenciosa revolução beat operada nos "subterrâneos domésticos" do país. De 250 produções ouvidas, garimpou 24 artistas e editou o CD duplo *Orgânico/Sintético*. Mixou tudo – psicodelismo e bossa-novismo dos pampas, jazzy e hip-hop paulistanos, black music carioca e MPB de vanguarda – e fez soar uma obra contínua. *Orgânico* traz o "lounge submarino" do duo Superágua (RJ), as fusões regionais do Sons of the Beat (BA) e do Bonsucesso Samba Clube (PE), mais o rap sagaz da carioca Nega Gizza e a verve latina do gaúcho Tejo-Instituto. Há também o "veterano" forró eletrônico do pernambucano DJ Dolores e o aclamado projeto de d&b paulistano de XRS Land. E algum neologismo – como "turntabilism" (música para pickups) do Sr. Nuts (SP) e "pornojazzfunk" do multimídia DJ Gus. Já *Sintético* é um laboratório de BPMs, com house, tech-house e techno, eliminando definitivamente o termo "bate-estaca". Pink Freud (SP) faz a pista ferver, e Foratini (BH) e Erik Caramelo (SP) preparam cabine para o "techno suingado" do mineiro Anderson Noise, DJ consagrado. Seguem-se miragens eletrônicas do evangélico Menorah (MG), o house-funk-soul de Spiceee (SC) e a nostalgia techno de DJ Renato Cohen (SP). Humorados, os textos introdutórios são um guia para o novo mapa da "contracultura" nacional. Referência. – JULIO DE PAULA • ***Comp_01/02 Orgânico/Sintético*, vários (Muquifo)**

Anderson Noise: o consagrado DJ entre novatos

A anunciação do jazz

Inéditos de John Coltrane registram fase crucial do saxofonista que expandiu o espaço do improviso. Por João Marcos Coelho

Um curioso acaso transformaria dois temas inocentes do cinema – trilhas do desenho animado *Branca de Neve* e do filme *A Noviça Rebelde* – em motivos determinantes do jazz moderno. Num memorável ano de 1961, enquanto o trompetista Miles Davis virava pelo avesso a canção *Someday My Prince Will Come*, John Coltrane trocava o sax tenor pelo soprano em *My Favorite Things*. E igualmente fazia, de uma música popular e de construção notavelmente simples, outro exemplo de complexidade que o mundo do jazz seguiria. Era uma revolução em curso. A canção pueril que Julie Andrews celebrizou nas telas foi seguidas vezes transfigurada por Coltrane. E é uma das mais recorrentes na caixa com sete CDs intitulada *Live Trane – The European Tours*, recém-lançada pela Pablo Records (R$ 430, importado), que traz as produções originais de Norman Granz restauradas pela engenharia de Eric Miller.

Fundamental para quem quer entender a evolução do jazz moderno, a coleção revela a superação do jazz convencional dos anos 50 segundo Coltrane e o estabelecimento definitivo do modalismo como base para o improviso. Das cerca de oito horas de música de seu quarteto registradas em turnês européias de 1961 a 1963, pelo menos metade é rigorosamente inédita. Além de radiografar a evolução estilística do músico no período, a caixa disponibiliza antigos documentos seus em LPs: os álbuns *The Paris Concert*, *Bye Bye Blackbird*, *The European Tour* e *Afro Blue Impressions*.

Em 1960, aos 34 anos, John Coltrane parecia saber que tinha pouco tempo. E nos sete anos seguintes, até 24 de julho de 1967, modificou radicalmente o modo de se fazer jazz. Miles dizia que só havia um meio de encerrar seus longos solos: tirando-lhe o instrumento das mãos. Ao substituir a estrutura harmônica (vertical) pelo modalismo melódico (horizontal), Coltrane estabeleceu o improviso longo como pura forma musical. Em *My Favorite Things*, seis vezes interpretada em *Live Trane*, a média de cada execução é de 20 minutos. Com apenas dois acordes sobre escalas modais, ele cria as mais inesperadas, hipnóticas e dramáticas variações.

O público de jazz nos anos 60 demorou para apreciar performances tão longas. O truque de Coltrane era atribuir dois improvisos alternados a cada membro do quarteto. No grupo, tão determinante quanto o quinteto acústico de Miles Davis, figuravam McCoy Tyner, pianista de estranhos acordes em intervalos de quarta; Jimmy Garrison, autor dos primeiros solos de contrabaixo de mais de dez minutos; e o mais inventivo baterista dos anos 60, Elvin Jones, com seus polirritmos e intromissões nos discursos alheios.

Os 7 CDs *Live Trane* (abaixo): jazz moderno segundo o "messias" J. Coltrane (à dir.)

Só o *timing* peculiar de Coltrane explica por que tão poucos temas foram trazidos por ele ao palco. *Naima*, o tributo à mulher Juanita, é tocada quatro vezes; *Impressions*, cinco; e *Mr. PC*, tributo ao contrabaixista Paul Chambers, também cinco. É fascinante seguir seus polimentos, seus *clusters* e notas simultâneas, os experimentos de maior ou menor contração de tempo. É curioso observar o genial Eric Dolphy em estado de puro desconforto no jazz modal, claramente patinando, tentando equilibrar-se segundo o método harmônico tradicional e levando noites para se habituar a algo diferente do pantonalismo de Ornette Coleman; que ele conhecia tão bem.

John Coltrane, a quem o pianista Red Garland um dia se referiu como "o novo Messias", iniciou carreira com Miles Davis, tocou com Thelonius Monk, retornou ao Miles de *Kind of Blue* e dali em diante, durante curtos sete anos, levou o jazz modal ao limite – até o atonalismo e a vanguarda de 1967. A caixa *European Tours* pode não chegar ao free jazz, um gênero que nasce com ele. Mas registra uma fase crucial do seu percurso.

FOTO HULTON GETTY

POR LUCIANO PIRES

PURA ELETRO-QUÍMICA

The Chemical Brothers mostra em disco o resultado de suas experiências nas pistas, misturando o passado e o futuro da ficção tecnológica

Mesmo quem não tenha ouvido nada dos Chemical Brothers nos últimos dez anos não deve se furtar ao convite que a dupla faz em *Come with Us* (Virgin Records). Depois de 18 meses trancados em um estúdio de Londres produzindo o novo disco, com saídas eventuais para shows e apresentações em clubes, onde afirmam testar seu material ainda *in vitro*, os produtores e DJs Tom Rowlands e Ed Simons – não são irmãos – podem se dar por satisfeitos. Seu quinto álbum é um convite ao melhor da música eletrônica atual.

A volta dos Chemical Brothers começou a se anunciar em setembro de 2001, quando a faixa *It Began in Afrika* foi lançada como single e tomou de assalto as pistas de dança e as paradas especializadas. Tratase de um techno tribal sem muita melodia, em que a força está na percussão acústica adicionada aos efeitos sintéticos. Nada convencional, a faixa surpreendeu muita gente e caiu nas graças dos top DJs do mundo todo. Entre eles Fatboy Slim, que no último Free Jazz, em São Paulo e no Rio, incluiu a música no seu *setlist* de sucesso. Saiu vitorioso.

Ainda que inovadora e bombástica na pista, *It Began in Afrika* não representa muito bem o álbum, que só sairia no início deste ano. *Come with Us* soa mais leve que os discos anteriores. As influências da atual house music francesa, com suas nuances retrô dos anos 80, popularizadas por artistas como Daft Punk e Les Rythmes Digitales, podem ser percebidas em faixas como *Pioneer Skies* e no tema-título, que abre o CD em clima de videogame.

Nada mal para uma dupla de produtores que esteve no cerne do movimento acid house do fim da década de 80 recuperar essas influências e, com toda a propriedade que lhe é de direito, transformá-las em algo contemporâneo e de personalidade. Adicione um pouco de psicodelia, batidas progressivas e uma melodia contagiante e você tem *Star Guitar*, de longe a melhor faixa do álbum. Lançada como single não-comercial no fim do ano passado, apenas para poucos e selecionados DJs, a música foi tema de muitas festas de réveillon e logo entrou nas chamadas *club charts* (o hit parade das pistas) na Inglaterra e América. É extremamente bem construída e dançante, transpira alegria e esquenta qualquer ambiente. Um grande sinal de evolução da dupla, que ajudou a liderar a revolução eletrônica ocorrida na década de 90 e inventou o big beat (estilo derivado da house music marcado pela colagem frenética de samples, tão popular nas pistas quanto nas rádios).

Denmark é outra faixa que aponta para as pistas de dança, lembrando os bons tempos da acid house. *Hoops* se destaca pela simplicidade e inova ao trazer uma batida electro que também remete ao passado, mas que parece o futuro. Essa antítese passado X futuro, difícil de ser construída sem perder o apelo pop, prevalece durante todo o álbum. E pode ser considerada a grande revelação dos Chemical Brothers neste disco.

Diferente das produções anteriores, há apenas duas participações especiais no álbum. A *habituée* Beth Orton, cantora inglesa que participou dos dois primeiros discos da dupla, canta *The State We're in*, uma balada folk psicodélica que lembra a sonoridade dos franceses do Air. *The Test* fecha o CD e traz o vocalista Richard Ashcroft com uma forte interpretação. Tão forte que mais parece um remix de uma música do ex-líder do The Verve.

No universo pop eletrônico, poucos artistas conquistaram tanto prestígio, da crítica e do grande público, quanto os Chemical Brothers. E pouquíssimos conseguiram manter um alto nível de criatividade e inspiração durante tanto tempo, absorvendo tendências sem perder a personalidade.

Come with Us é convite irrecusável.

Come with us (acima), o novo CD da dupla Rowlands e Simons (no alto): música de estúdio "testada e aprovada" *in vitro*

FOTO DIVULGAÇÃO

ARTISTA	O elogiado pianista americano **Stephen Kovacevich** (*foto*), que recebeu os prêmios Gramophone e Stereo Review pelo programa trazido a concerto. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência de Roberto Minczuk.	Depois de suspender seus concertos no Brasil, em outubro passado, devido ao atentado contra o WTC, a soprano americana **Jessye Norman** (*foto*) volta ao Brasil acompanhada do pianista Mark Markham.	A soprano Ruth Staerke, o tenor Ricardo Tuttmann, o barítono **Inácio de Nonno** (*foto*), o Coro de Câmara da Pró-Arte e a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. Regência de André Cardoso.	**Kristian Commichau** (*foto*), regente alemão especializado em música coral, dedicado à obra de Bach, Mozart e Brahms. Coro, solistas e orquestra do Teatro Municipal de São Paulo.	O pianista Maurizio Baglini e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do suíço **Karl Martin** (*foto*), de grande experiência com a música moderna e contemporânea.
PROGRAMA	*Concerto nº 1 em Dó Maior para Piano e Orquestra*, de Beethoven. Completa o repertório um número orquestral, a *Sinfonia Alpina opus 64*, de Richard Strauss.	De Schubert, *Der Musensohn*, *And die Natur*, *Auf dem See*, *Rastlose Liebe*, *Die Liebe Hat Gelogen*, *Gretchen am Spinnrade*, *Der Tod und das Mädchen*, *Erlkönig*. E os ciclos *Shéhérazade*, de Ravel, e *Fünf Lieder für eine Frauenstimme*, de Wagner.	*Semana Santa – Paixão, Morte e Ressurreição*, com obra inédita escrita por Ernani Aguiar, Edmundo Villani-Côrtes e João Guilherme Ripper que, juntos, compuseram esse Oratório de Páscoa.	*Requiem*, obra-prima inacabada de Mozart, que terminou sendo finalizada por seu aluno Süssmayr; e *Funeral Music of Mary*, de Henry Purcell, escrita para o enterro da rainha Maria da Inglaterra, em 1695.	Noite russa com o poema sinfônico *Le Chant du Rossignol*, de Stravinsky, *Concerto nº 3 para Piano e Orquestra*, de Prokofiev, e a derradeira *Sinfonia nº 6, "Patética"*, de Tchaikovsky.
ONDE E QUANDO	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dias 28, às 21h, e 30, às 16h30. R$ 12 a R$ 36.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, no Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 7, às 20h30. De R$ 70 a R$ 150. Teatro Alfa – r. Bento Branco Andrade Filho, 722, São Paulo, tel. 0++/11/5693-4000. Dia 1º e 4, às 21h. De R$ 80 a R$ 280.	Rotunda do Centro Cultural Banco do Brasil – r. Primeiro de Março, 66, no Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020. Dias 27, 28, 30 e 31, às 17h. Grátis.	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/223-3022. Dias 24 e 25, às 21. Preços a definir.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, no Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 22, às 20h. R$ 12 a R$ 120.
POR QUE IR	O primeiro dos concertos de Beethoven para o piano não está entre os mais populares, como o quarto e o quinto, mas é de uma transparência e vivacidade mozartianas que merecem ser ouvidas.	O timbre precioso, a emissão poderosa, a dicção acertada e um elogiado domínio da língua alemã fazem da americana Jessye Norman um dos titãs do *Lied* e da ópera tedesca.	É a estréia desta nova *Paixão de Cristo* que, ao longo dos séculos, tem servido de inspiração para algumas das mais belas páginas da música, assinadas por Telemann, Bach, Penderecki e outros compositores.	A solenidade da música de Purcell já vale o programa, que ainda conta com o *Requiem*, que durante anos acreditou-se ter sido escrito pelo autor para sua própria morte, um mito mais tarde desmentido.	Baglini tem apenas 26 anos e desponta como um bom pianista. Foi premiado nos importantes concursos Busoni, em Bolzano, e Chopin, em Varsóvia, e gravou com sucesso todos os *Estudos* de Chopin.
PRESTE ATENÇÃO	No *Rondó* final do concerto, um dos momentos nos quais Beethoven sobrepuja as formas mais tradicionais que dominam esta obra, com a vibração e a energia típicas do compositor.	Na beleza dos poemas de Tristan Klingsor, em *Shéhérazade*, com as canções *La Flûte Enchantée*, *L'Indifferent* e as paisagens de *Asie*, em moldura impressionista de Ravel.	Na Paixão propriamente, assinada por Ripper (Ernani Aguiar escreveu sobre a Ressurreição e Villani-Côrtes, sobre a Quinta-feira Santa e a Santa Ceia), centrada na angústia do sofrimento humano do Cristo.	É difícil destacar um trecho sequer do grandioso *Requiem*, que requer uma regência sensível e coros muito bem preparados. Bem feito, *Rex Tremendae* é de levantar os mortos da terra.	Numa música tantas vezes acusada de difícil, o *Concerto nº 3* é o mais popular de Prokofiev, que lhe deu uma furiosa entrada de piano e um ritmo marcante característico de seus melhores trabalhos.
O QUE OUVIR	*Beethoven: The Five Piano Concert/Triple Concerto* (Sony), com Leon Fleisher, Isaac Stern, Eugene Istomin, Leonard Rose, Eugene Ormandy, George Szell e Sinfônica de Cleveland.	A competente gravação do raramente ouvido *Erwartung* e as *Cabaret Songs* (Philips), de Schoenberg, com Jessye Norman e Metropolitan Opera Orchestra. Regência de James Levine.	*A Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach (EMI), com Pears, Fischer-Dieskau, Schwarzkopf, Ludwig e Gedda. Philharmonia Orchestra e Coro, sob a regência de Otto Klemperer.	*Requiem* (Sony Classical), de Mozart, na versão do maestro Carlo Maria Giulini.	*Concerto for Piano nº 3* (Deutsche Grammophon), com a frenética Martha Argerich ao piano e Claudio Abbado na regência da Filarmônica de Berlim.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DAVID SEIDNER/DIVULGAÇÃO / ACERVO PESSOAL / BERND SCHWARZ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / KEVIN KERSLAKE/DIVULGAÇÃO

ARTISTA	**Quinteto Villa-Lobos** (*foto*), com Antonio Carlos Carrasqueira (flauta), Luís Carlos Justi (oboé), Paulo Sérgio Santos (clarineta), Philip Doyle (trompa) e Aloysio Fagerlande (fagote), mais convidados.	As cantoras, compositoras e instrumentistas Vânia Abreu, Mônica Salmaso, **Ná Ozzeti** (*foto*), Badi Assad e Rosa Passos e as atrizes Marisa Orth, Letícia Sabatella, Guta Stresser, Denise Fraga e Vera Zimmerman.	**Roger Waters** (*foto*), ex-baixista do grupo Pink Floyd, com Andy Fairweather Low e Chester Kamen (guitarras e voz), Snowy White (guitarras), Harry Waters e Andy Wallace (teclados) e Graham Broad (bateria), Norbert Stachel (sax).	O baterista **T. S. Monk** (*foto*) e banda, com Willie Williams (sax tenor), David Jackson, Jr. (baixo), Wiston M. Byrd (trompete), Bobby Porcelli (sax alto) e Ray Gallon (piano).	O grupo californiano de rock **Korn** (*foto*), formado por Jonathan Davis (vocais e gaita de fole), Fieldy (baixo), David Silveria (bateria e percussão), James Munky Shaffer e Brian Head Welch (guitarras).
PROGRAMA	*40 Anos de Música*, que comemora o aniversário de um dos grupos de câmara mais antigos do Brasil com os convidados Guinga, Gilson Peranzzetta, Marco Pereira, o regional Água de Moringa e a cantora Joyce, com a música de Villa-Lobos, Guerra-Peixe e outros.	*Flores de Aço*, série de shows-solo intercalados com narrativas de prosa e verso de Clarice Lispector, Lígia Fagundes Telles e Cecília Meireles, entre outras escritoras brasileiras.	*In the Flesh*, show retrospectivo da carreira de Waters no Pink Floyd, com sucessos dos álbuns *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were here*, *Animals*, *The Wall* e *The Final Cut*, além de suas últimas composições.	Temas de seu último disco, *Higher Ground*, e dos consagrados *Monk on Monk* e *Crosstalk*, além de algumas composições de seu pai, o lendário pianista Thelonius "Sphere" Monk.	Uma miscelânea dos discos *Korn*, *Follow the Leader* e *Life Is Peachy*, com os sucessos *Blind*, *Twist*, *Good God*, *Ball Tongue*, *Chi*, *Lost* e *Daddy*, entre outros.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural Banco do Brasil – r. Primeiro de Março, 66, no Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020. Dias 5, 12, 19 e 26, às 13h e 18h. R$ 6.	Centro Cultural Banco do Brasil – r. Álvares Penteado, 112, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3600. Terças-feiras, de 12/3 a 9/4, às 13h e 18h. R$ 3 e R$ 6.	Apoteose – pça. da Apoteose, Rio. Dia 9, 21h. R$ 70. Estádio Olímpico – r. Largo dos Campeões, Porto Alegre. Dia 12, 21h. De R$ 40 a R$ 60. Estádio do Pacaembu – pça. Charles Mueller, São Paulo. Dia 14, 21h30. R$ 40 a R$ 250. Central: 0++/12/3955-1659.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/5561-1643. Dias 19 e 20, às 22h30. Preços a definir.	Credicard Hall – av. das Nações Unidas, 17.955, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/5643-2500. Dias 11 e 12, às 21h30. De R$ 45 a R$ 160.
POR QUE IR	O Quinteto Villa-Lobos é formado por alguns dos maiores instrumentistas brasileiros, músicos capazes de cruzar as fronteiras do clássico ao popular sem sotaque e sempre com muito talento e imaginação.	É uma homenagem às brasileiras no Mês Internacional da Mulher, com a combinação do que há de melhor e já consagrado na produção literária brasileira e alguns novos talentos da música atual.	Abertura em grande estilo do Festival Kaiser. O Pink Floyd foi um dos mais inventivos e influentes conjuntos de rock lisérgico dos anos 60 e 70, com discos antológicos como *Atomic Heart Mother*.	Mais do que herdeiro de um dos mais influentes e originais músicos de jazz americano, Monk Jr. é o criador de uma sonoridade vibrante, que agrega solistas do porte de Herbie Hancock e Wayne Shorter.	O Korn deu um novo caminho ao *metal*, ao engolfar influências do hip-hop e do gótico inglês, numa música muito barulhenta e de grande originalidade, que os críticos americanos tentam classificar como *rap metal*, *new metal* ou *metal hip-hop*.
PRESTE ATENÇÃO	No surpreendente arranjo de *Lamento*, de Pixinguinha, assinado por Marco Pereira, e que revela todas as possibilidades da trompa como instrumento popular.	No poema *Com Licença Poética*, de Adélia Prado, que será interpretado por Vera Zimmerman: paródia ao *Poema das Sete Faces*, de Carlos Drummond de Andrade, propõe uma solução de vida mais ativa, feminina e otimista.	Nos achados que são o arranjo vocal de *Summer of 68* e os efeitos sonoros de *Time* e *Money*, artifícios criados com o mínimo tecnológico e o máximo de liberdade expressiva a serviço de uma atmosfera psicodélica.	Na recriação do estilo de Thelonius Monk que o baterista consegue em *Crepuscule with Nellie*, oferecendo uma sólida base rítmica e um andamento seguro e sem estrelismos para os solos de saxofone.	Aos altos decibéis da inovadora *Freak on a Leash*, e em *A.D.I.D.A.S*, com letras que falam em isolamento e sexualidade e acertam em cheio no gosto do jovem público do conjunto.
O QUE OUVIR	*Quinteto Villa-Lobos Convida* (RioArte Digital), com versões de *O Chinês e a Bicicleta*, de Joyce, e *Luís*, *Eça É pra Você*, de Gilson Peranzzetta.	*Curare* (Velas), de Rosa Passos, com belas regravações em tom menor de *Dindi*, *A Felicidade*, *Só Danço Samba*, *Nosso Amor*, *Folha Morta* e *Coisa mais Linda*.	O conceitual *The Dark Side of the Moon* (EMI), de 1973, e também o vídeo *Live at Pompei*, no qual Pink Floyd toca nas ruínas desertas de Pompéia.	*Thelonius Monk with John Coltrane* (Jazzland), disco de 1957, época que o bebop dominava o Five Spot de Nova York.	*Follow the Leader* (Sony), com a participação do rapper Ice Cube, de Trevant Hardson, do grupo de rap alternativo Pharcyde, e do músico e comediante Cheech Marin.

COMO DIZER QUE ACHOU O TRABALHO DE SEU AMIGO ARTISTA UMA BOMBA SEM QUE ELE DESEJE SUA MORTE

C A C O G A L H A R D O